

De l'influence de la chanson populaire sur la poésie française au XIX^e siècle

Préambule historique

Au XIX^e siècle, la chanson populaire connaît une période florissante en France. Des écrivains romantiques comme Chateaubriand et George Sand introduisent dans leurs œuvres des éléments de la culture populaire¹. Et des poètes comme Gautier, Banville et Glatigny recourent à la chanson populaire dans leur création poétique. La chanson populaire était considérée alors comme une poésie simple et concrète avec des rythmes souples et variés à la différence de la chanson savante.

Les chansons populaires entrèrent d'une manière remarquable dans l'œuvre de plusieurs écrivains de la littérature française au début des années 1840. C'est à cette époque en effet que Balzac, Nerval et George Sand manifestent leur intérêt vif pour le patrimoine de la poésie orale. En 1842, Nerval donne au journal *La Sylphide* un article intitulé « Les Vieilles Ballades françaises »² où il cite une vingtaine d'exemples recueillis dans la chanson populaire. Et deux ans plus tard, George Sand présente dans son roman *Jeanne* huit chansons populaires du Berry³.

À cette époque, tout le monde littéraire parisien semble partager son engouement pour la poésie folklorique. Ce goût pour les productions populaires n'était pourtant pas né soudainement. Dans ce domaine, c'est d'abord l'Allemagne qui avait frayé la voie. L'ouvrage initiateur, c'est celui de Herder qui, au cours des années 1778-1779, avait publié un recueil de *Volkslieder (Chansons de tous les peuples)*, où se trouvaient des chansons populaires de plusieurs pays. Les trois volumes du *Knaben Wunderhorn (Le cor merveilleux de l'enfant)* doivent également être mentionnés : rassemblés par Brentano et Arnim, ils parurent à Heidelberg de 1806 à 1808.

¹ Voir Julien Tiersot, *La Chanson populaire et les écrivains romantiques, avec 96 notations musicales*, Librairie Plon, 1931.

²Nerval, « Les Vieilles Ballades françaises », *La Sylphide*, 10 juillet 1842, *Œuvres complètes I*, Édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1989, pp. 754-761. Cette étude nervalienne sur la chanson folklorique est utilisée à plusieurs reprises : *La Sylphide*, 10 juillet 1842 ; *Journal du Dimanche*, 25 avril 1847 ; *Le National*, 9 octobre 1850 ; *Chronique de Paris*, 3 août 1851 ; *L'Artiste (La Bohème Galante)*, octobre 1852. Elle fut introduite dans *Les Filles du Feu* pour développer ses considérations sur ce patrimoine populaire déjà contenues dans *Angélique*. Voir à ce sujet Gérard de Nerval, *Œuvres*, Édition de H. Lemaitre, Édition Garnier Frères, 1986, p.627.

³Cinq au début du chapitre XXI et trois dans le chapitre XXV.

Par ailleurs, en Angleterre, Walter Scott connut un succès considérable grâce au recueil *The Minstrelsy of the Scottish Border* (*Chansons de la frontière écossaise*), dont les volumes furent publiés en 1802 et en 1803.

Mme de Staël ne manqua pas d'évoquer les chansons populaires dans *Delphine* (1802) et dans *Corinne ou l'Italie* (1807). De plus, son traité *De l'Allemagne* (1813) attira également l'attention des lettrés français sur ce patrimoine populaire⁴. Senancourt et Nodier estimaient eux aussi la poésie orale, et, comme Mme de Staël, ils incitèrent leurs contemporains à s'inspirer de ce patrimoine populaire.

Cependant, ces appels à tirer de l'obscurité le trésor populaire français ne trouvèrent pas d'écho immédiat, seule la poésie étrangère attirant d'abord l'attention des érudits⁵. Les deux étapes essentielles sont le tome II de *L'Ancien Bourbonnais* d'Achille Allier (1837) où se trouvaient des chansons populaires⁶, puis le *Barzaz-Breiz* de La Villemarqué (1839), ouvrage consacré à la chanson populaire de Bretagne. Champfleury décrit cet ouvrage en termes élogieux comme suit :

Il est un nom qui restera glorieux dans l'histoire de la poésie populaire en France, c'est celui de M. de la Villemarqué, dont les *Barzaz-Breiz* ou chants des anciens Bretons ont servi et serviront longtemps de type aux recherches à faire en ce sens. Savant, artiste, historien et philosophe, M. de la Villemarqué a réuni de rares et précieuses qualités, et je ne saurais mieux terminer ce chapitre qu'en citant un fragment de son introduction⁷.

Au cours des années 1840-1850, les érudits s'intéressent de plus en plus à la chanson populaire française. En 1843, l'éditeur Delloye fait paraître trois grands volumes luxueusement imprimés et illustrés, *Chants et chansons populaires de la France*. Puis, entre 1846 et 1852, Dumersan publie plusieurs volumes de *Chansons et rondes enfantines* et de *Chansons nationales et populaires de la France*. Cette redécouverte du patrimoine populaire prend même un caractère de plus en plus officiel.

Le 21 mai 1845, un arrêté de Salvandy, ministre de Louis-Philippe, institue une Commission des chants religieux et historiques de la France, qui est placée sous la direction du poète breton Emile Souvestre. La révolution de 1848 interrompt cette collecte, qui semble d'ailleurs n'avoir été entreprise qu'en Bretagne. Le projet recommencera peu avant la proclamation du Second Empire. Le 13 septembre 1852, un décret de Louis-Napoléon,

⁴Voir Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Librairie José Corti, 1970, pp.55-56.

⁵Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne* (1824, 1825) ; Loève-Weimars, *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse* (1825) ; *Chants populaires des frontières méridionales de l'Ecosse recueillis et commentés par sir Walter Scott* (1826), traduction française par Nicolas-Louis Artaud (voir Paul Bénichou, *Ibid.*, pp.100-112).

⁶Voir Michel Brix, « Une renaissance romantique : Les chansons populaires », in *Les Voix du peuple XIX^e & XX^e siècles*, Textes réunis par Corinne Grenouillet et Eléonore Reverzy, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, p.31.

⁷Champfleury, *Chansons populaires des régions de France*, Ressouvenances, 2010, Fac-similé de l'édition Garnier Frères, Paris, s.d., Première édition : Bourdillat et C^{ie}, 1860, « Préface », p.III.

rendu sur la base d'un rapport du ministre de l'Instruction publique et des cultes, Hippolyte Fortoul, prescrivait la formation d'un *Recueil des poésies populaires de la France* et confiait le travail à un « Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France » où figuraient, entre autres, Jean-Jacques Ampère, Sainte-Beuve et La Villemarqué, l'auteur de *Barzaz-Breiz*. Quelques mois plus tard parurent les « Instructions » du Comité, rédigées par Jean-Jacques Ampère, qui chargeaient les préfets de les faire circuler dans leur département et d'en informer les collecteurs locaux⁸. Jusqu'à la mort de Fortoul, en 1856, une documentation importante fut envoyée de toutes les régions de France, mais elle est malheureusement restée inédite. À présent, elle forme six volumes in-folio au Département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France.

Notion de romantisme dans la chanson populaire

D'après Nerval, les vieilles ballades françaises offrent le témoignage de « la vraie poésie »⁹. La faveur de la chanson populaire fut telle, en effet, que les écrivains du XIX^e siècle la prirent même comme modèle esthétique. Herder considérait la chanson populaire comme « les archives du peuple »¹⁰ et « la fleur caractéristique des peuples »¹¹. À la suite de Herder, fortement influencés par sa notion de la chanson populaire, tous les romantiques voyaient dans les chansons folkloriques anonymes des créations spontanées de l'âme populaire, du génie collectif. Contre la civilisation corrompue s'offre ainsi à nous la vie du peuple, et particulièrement celle des paysans, qui se reflète dans leurs chansons. Selon une argumentation qui doit beaucoup à Rousseau, c'est là que se trouve le dernier refuge de la pureté, de l'authenticité, de l'homme naturel.

Il est vrai qu'une cloison épaisse semble avoir séparé depuis longtemps, en France, les ouvrages des classes cultivées d'une part, et de l'autre, les productions populaires. Aux yeux des romantiques, celles-ci constituent une création collective qui, depuis les temps immémoriaux, n'a pas changé. Tandis que la langue française se perfectionnait et que des œuvres littéraires se renouvelaient sans cesse, la tradition populaire se perpétuait obscurément. Ses monuments, transmis uniquement par le moyen de la mémoire d'une génération à l'autre, conservaient, à travers les âges, leur caractère primitif. Comme le

⁸Voir *Instructions pour un Recueil général de poésies populaires de la France (1852-1857)*, Édité et introduit par Jacques Cheyronnaud, Éditions du C.T.H.S., 1997.

⁹Nerval écrit en citant « Le roi Louis est sur son pont » : « A part les rimes incorrectes, la ballade suivante est déjà de la vraie poésie romantique et chevaleresque. », « Les Vieilles Ballades françaises », *Op.cit.* p. 758. Nerval est un des premiers à essayer de caractériser les particularités de la chanson. Mais en même temps, il utilise le terme « chanson » dans un sens générique et précise le genre de presque chaque chanson qu'il cite dans son texte : romance (*Si j'étais hirondelle*), ballade (*C'est dans la ville de Bordeaux, Le roi Loys est sur son pont*), complainte (*Il était trois petits enfants, Qui s'en allaient glaner aux champs*).

¹⁰D'après la traduction de Xavier Marmier dans *Chants populaires du Nord*, 1842, p.11.

¹¹D'après la traduction de J.-B. Weckerlin dans *la Chanson populaire*, 1886, p.1.

mentionne Michel Brix, on assiste ainsi, pendant le XIX^e siècle, au développement d'une pensée qui se fonde sur l'équivalence sémantique établie entre le terme *poétique* et des mots comme *populaire, authentique, oral, primitif, originel*. Tous ces vocables étaient conçus comme des antonymes de *savant* ou de *cultivé*¹².

Langue du cœur et des souvenirs, les chansons populaires réveillent aussi, à l'intérieur de chacun, les impressions de l'enfance. Les récits de Nerval, *Les Faux Sauniers, Angélique, La Bohême galante* et *Sylvie* invitent ainsi à la recherche de l'identité et des racines de l'auteur par la collecte des « Chansons et légendes du Valois ». Retrouvées dans le monde de l'enfance, les chansons contribuent à la résurrection de fragments du passé du poète.

Autre aspect de l'intérêt pour la chanson populaire, c'est qu'elle conserve les superstitions et les légendes du temps jadis, et laisse ainsi ouverte la porte au fantastique. Dans l'introduction au *Barzaz-Breiz*, La Villemarqué note que les textes recueillis gardent des traces nombreuses du passé pré-chrétien de la Bretagne : les évocations de fées, de nains, de sorciers, de transformations diverses, de prodiges, de sorts et de prophéties du *Barzaz-Breiz* se rattachent à l'ancienne mythologie celtique¹³. Nerval aussi, présentant les chansons qu'il a recueillies dans le Valois, insiste sur la présence, dans ces textes, de manifestations du surnaturel : ici, ce sont de belles mortes qui ressuscitent, là des épouses qui se muent en vampires¹⁴.

Enfin, expressions de l'humanité dans sa pureté originelle, les chansons populaires permettraient également de connaître les origines musicales du langage et de toute poésie. Selon Nerval, « Avant d'écrire, chaque peuple a chanté ; toute poésie s'inspire à ces sources naïves »¹⁵. Ainsi commence l'article de Nerval en 1842. Et dans *La Bohême galante*, encore, Nerval écrit : « les collectes qui vont commencer permettront d'étudier les rythmes anciens conformes au génie primitif de la langue »¹⁶.

La redécouverte de la chanson populaire permet de remonter de la sorte jusqu'à une alliance primitive de la poésie et de la musique. Il faut essayer de retrouver cette alliance perdue des vers et de la lyre : c'est la voie que Nerval montre pour renouveler la poésie française : notamment dans les sonnets des *Chimères* et les considérations de *La Bohême galante* sur l'entreprise wagnérienne¹⁷.

¹²Voir Michel Brix, *Op.cit.* pp.33-34.

¹³Voir Théodore Hersart de La Villemarqué, *Barzaz-Breiz, Chants populaires de la Bretagne*, traduit en japonais par Atsushi Yamauchi, Shizue Oba, Atsuko Odeishi, Rie Shirakawa, Éditeur : Sairyusha, Tokyo, 2018, pp.49-54.

¹⁴Nerval, *Op.cit.*

¹⁵Nerval, *Ibid.*

¹⁶Nerval, *Œuvres complètes*, t. III, p.278.

¹⁷Nerval, *Ibid.*, pp.271-272.

Création poétique dans l'esprit de la chanson populaire

Forme variée et souple, au point qu'il est souvent difficile de la définir comme un genre précis, la chanson populaire n'a cessé de séduire les poètes par la variété des jeux métriques qu'elle permet. Hugo, Vigny, Musset, à l'instar de Shakespeare, écrivent des vers très courts et de vocabulaire très simple pour les incorporer, sous forme de chansons bachiques, de ballades ou de romances, à leur production dramatique¹⁸. Hugo écrit quelques poèmes dans l'esprit de la chanson populaire dans les *Odes et Ballades*, les *Orientales* et les *Contemplations*. Par ailleurs, Hugo parsème également ses romans, *les Misérables*, *Notre-Dame de Paris*, *les Derniers Jours d'un Condamné* et *les Travailleurs de la Mer* de couplets populaires de sa propre composition afin de mettre l'accent sur la couleur locale.

Banville, lui, truffe ses *Stalactites* (1843-1846)¹⁹ de « Chansons » de toutes sortes. Dans son *Petit Traité de Poésie française* (1871)²⁰, il insiste ainsi sur le fait que « Le Vers est la parole humaine rythmée de façon à pouvoir être chantée, et, à proprement parler, il n'y a pas de poésie et de vers en dehors du Chant. Tous les vers sont destinés à être chantés et n'existent qu'à cette condition »²¹, tout en déplorant d'ailleurs, comme Nerval, que l'alliance entre la poésie et la musique soit, en raison de l'indépendance prise par la musique, un « art perdu ».

Cependant, des poètes comme Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Laforgue ne se sont pas contentés de pastiches comme leurs devanciers. Ils opèrent une sorte de greffe des procédés de la chanson populaire sur le moule du vers classique. Baudelaire écrit des poèmes qui relèvent par certains points de la chanson populaire. Par exemple on trouve ces procédés dans *Les Fleurs du Mal*, par la répétition d'un refrain alternant avec les strophes comme dans « l'Invitation au Voyage », « le Jet d'Eau » et « les Litanies de Satan » ; ou bien par la répétition du vers initial à la fin de la strophe ou du vers comme « Harmonie du Soir », « l'Irréparable », « le Balcon » et « le Monstre » ; ou encore par des répétitions

¹⁸Hugo, *Cromwell* (I, 2 ; III, 1, 17 ; IV, 1 ; V, 7), *Marion de Lorme* (III, 10), *Le Roi s'amuse* (III, 2 ; V, 3), in *Théâtre complet I*, Édition établie et annotée par J.-J. Thierry et Josette Méléze, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1963, *Les Burgraves* (I, 1), *Lucrece Borgia* (III, 1), *Marie Tudor* (I, 5 ; II, 1), in *Théâtre complet II*, Édition établie et annotée par J.-J. Thierry et Josette Méléze, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1964; Vigny, *Le More de Venise* (II, 11 ; V, 15), in *Œuvres complètes I, Poésie, Théâtre*, Texte présenté, établi et annoté par François Germain et André Jarry, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1986; Musset, « Chanson de Barberine » pour *Barberine*, « Chanson de Fortunio » pour *Le Chandelier*, « Complainte de Minuccio » pour *Carmosine*, « Cantate de Bettine » pour *Bettine*, in *Poésies complètes*, Édition établie et annotée par Maurice Allem, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1957. (Voir Marie Naudin, *Évolution parallèle de la Poésie et de la Musique en France : Rôle unificateur de la chanson*, Nizet, 1968, p.224.)

¹⁹Théodore de Banville, *Les Stalactites*, in *Œuvres II*, Slatkine reprints, Genève, 1972.

²⁰Théodore de Banville, *Petit Traité de Poésie française*, in *Œuvres VIII*, Slatkine reprints, Genève, 1972.

²¹*Ibid.*, pp.5-6.

irrégulières et par variations comme dans « Femmes damnées », « Hymne », « le Flambeau vivant », « le Beau Navire »²², etc.

Verlaine, quant à lui, dès les *Poèmes saturniens*, utilise les mêmes techniques : d'abord, reprises de vers et de rimes redoublées comme dans « Soleil couchant » ; puis, vers-refrains survenant à intervalles inégaux comme dans « Crépuscule du Soir mystique » ; ensuite, répétitions de mots, d'assonances, de vers presque semblables comme dans « Promenade sentimentale » ; et enfin, reprises de strophes comme dans « Sérénade »²³.

Rimbaud, après avoir utilisé des rythmes courts et des refrains empruntés aux chansons populaires dans ses derniers vers composés en 1872, reprend les mêmes poèmes pour les saccager dans *Une Saison en Enfer*, avant d'arriver aux poèmes en prose des *Illuminations*²⁴.

Jules Laforgue unit une gouaille populaire à des expressions extrêmement intellectuelles pour former ses *Complaintes*²⁵ où l'on peut trouver quelques fragments de chansons populaires très connues, comme « Au clair de la lune » ou « Sur le pont d'Avignon », ces indications figurant uniquement à titre de plaisanterie. Ceci précède de très près ses premiers vers libres.

On peut même dire que la chanson constitue une caractéristique générale de l'œuvre des symbolistes. Les textes que les poètes symbolistes qualifient de chanson sont d'habitude relativement courts et rappellent par leur forme les chansons folkloriques. Plusieurs techniques empruntées aux chansons traditionnelles, comme les refrains, répétitions et assonances y sont présentes. Ainsi, les symbolistes cherchent dans la chanson populaire plusieurs points d'appui dans leur création poétique. Outre la composition et l'organisation strophique, rythmique, parfois grammaticale de la chanson, et la simplicité de sa forme, les poètes français de la fin du XIX^e siècle s'inspirent de la tonalité de la chanson, de son lyrisme particulier et surtout de son penchant pour l'indicible, une des notions essentielles de la poésie symboliste. Chacun à sa manière, des poètes symbolistes comme Gustave Kahn, Camille Mauclair, Maurice Maeterlinck ou Vielé-Griffin explorent ces aspects propres à la chanson populaire²⁶.

²²Baudelaire, *Les Fleur du Mal*, in *Œuvres complètes I*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1975.

²³Verlaine, *Poèmes saturniens*, in *Œuvres poétiques complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée complétée et présentée par Jacques Borel, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1962.

²⁴Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1972.

²⁵Jules Laforgue, *Œuvres complètes Tome I*, Textes établis et annotés par Jean-Louis Debaube, Daniel Grojnowski, Pascal Pia et Pierre-Olivier Walzer avec la collaboration de David Arkell et Maryke de Couten, L'Âge d'Homme, 1986.

²⁶Voir sur ce sujet Anna Akimova, *La chanson populaire et la poésie symboliste en France et en Russie (1880-1914)*, Atelier national de reproduction des thèses, 2005.

Influence de la chanson populaire chez Verlaine et Rimbaud

Du point de vue formel, le cas de la répétition des strophes est fréquent, notamment au début et à la fin des poèmes, de manière à donner au poème une structure cyclique. C'est le cas dans certains poèmes de Verlaine comme « Dans l'interminable ennui de la plaine », « Charleroi » ou « A poor young shepherd », et de Rimbaud comme « Chanson de la plus haute Tour » ou « l'Éternité ». Ces poèmes sont composés de manière identique, ayant des strophes en pentasyllabe dont la première strophe est répétée à la fin, ce qui fait une sorte de refrain dans chaque cas. Les références à la chanson sont d'autant plus évidentes que les deux poètes en parlent clairement. Les poèmes de Verlaine font partie du recueil *Romances sans paroles*, et Rimbaud dit « adieu au monde dans d'espèces de romances »²⁷ dans *Une Saison en enfer*. Une telle composition est donc voulue par les deux poètes. D'ailleurs, ces poèmes ont été écrits pendant leur « drôle de ménage »²⁸.

Voici les strophes répétées par Verlaine :

Dans l'interminable
Ennui de la plaine
La neige incertaine
Luit comme du sable
(« Dans l'interminable... »)²⁹

Dans l'herbe noire
Les Kobolds vont.
Le vent profond
Pleure, on veut croire.
(« Charleroi »)³⁰

J'ai peur d'un baiser
Comme d'une abeille.
Je souffre et je veille
Sans me reposer :
J'ai peur d'un baiser !
(« A poor young shepherd »)³¹

²⁷Rimbaud, « Alchimie du Verbe », *Œuvres complètes, Op.cit.*, p.108.

²⁸Rimbaud, « Vierge folle » dans *Une saison en enfer, Œuvres complètes, Ibid.*, p.106.

²⁹Verlaine, « Ariettes oubliées VIII » dans *Romances sans paroles*, in *Œuvres poétiques complètes, Op.cit.*, pp.195-196.

³⁰Verlaine, dans « Paysages belges », in *Œuvres poétiques complètes Ibid.*, pp.197-198.

³¹Verlaine, dans « Aquarelles », in *Œuvres poétiques complètes, Ibid.*, p.208.

Ces strophes-refrains des *Romances sans parole* (1872-73) contiennent déjà les éléments dont parlera Verlaine en avril 1874 dans son « Art poétique » : « Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint »³². Il est à remarquer que Verlaine caractérise son « Art poétique », composé en ennéasyllabes, comme une chanson dans la préface aux *Poèmes saturniens*, réédités en 1890 : « Puis, car n'allez pas prendre au pied de la lettre mon « Art poétique » de *Jadis et Naguère*, qui n'est qu'une chanson, après tout,— JE N'AURAI PAS FAIT DE THEORIE »³³. On peut donc dire que la structure de la chanson populaire permit à Verlaine de concrétiser ces principes avant de les avoir formulés.

Au moment où Verlaine écrit ses *Romances sans paroles*, Rimbaud compose sa « Chanson de la plus haute Tour » et « L'Éternité » en mai 1872, avant de les reprendre avec quelques variantes dans *Une saison en enfer*. Rimbaud lui-même définit ces poèmes comme « d'espèces de romances ». Elles sont composées en pentasyllabes avec une strophe-refrain qui se répète au début et à la fin de chaque poème.

Oisive jeunesse
A tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu la vie.
Ah ! Que le temps vienne
Où les cœurs s'éprennent.
(« Chanson de la plus haute Tour »)³⁴

Elle est retrouvée.
Quoi ? — L'Éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.
(« L'Éternité »)³⁵

En ce qui concerne « Chanson de la plus haute Tour », dans la version citée dans *Une saison en enfer*, le refrain est réduit aux deux derniers vers. Et ces deux vers, selon Izambard, son ancien maître au lycée de Charleville, rappellent un vieux refrain que fredonnait Rimbaud au cours d'une promenade dans un champ d'avoine un jour de septembre : « Avène, avène, / Que le beau temps t'amène »³⁶. Les références populaires

³²Verlaine, « Art poétique », dans *Jadis et Naguère*, in *Œuvres poétiques complètes*, *Ibid.*, pp.326-327.

³³Verlaine, « Critique des *Poèmes Saturniens* », in *Œuvres en prose complètes*, Texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1972, p.722.

³⁴Rimbaud, *Œuvres complètes*, *Op.cit.*, pp.77-78.

³⁵Rimbaud, *Ibid.*, p.79.

³⁶Voir Georges Izambard, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, Mercure de France, 1963, pp.128-131. Dans ce livre, Izambard écrit : « ..., il[=Rimbaud] ramassa l'épi barbelé tombé à terre et repartit en

sont donc évidentes. D'ailleurs, l'organisation strophique et rythmique est bien semblable à celle des *Romances sans paroles*. Izambard écrit dans *Rimbaud tel que je l'ai connu* : « Lui-même [=Rimbaud], et après lui Delahaye et Verlaine, nous ont dit son goût de raffiné pour les vieux poèmes simplistes, d'une maladresse puérile et touchante, « refrains niais, rythmes naïfs »³⁷ qu'il s'appliquait à traduire en « d'espèces de romances »³⁸. Et Verlaine lui aussi explique le goût de Rimbaud pour les « refrains niais, rythmes naïfs » dans *Les Poètes maudits* en citant la première strophe de « L'Éternité » :

Après quelque séjour à Paris, puis diverses pérégrinations plus ou moins effrayantes, M. Rimbaud vira de bord et travailla (lui !) dans le naïf, le très et l'exprès trop simple, n'usant plus que d'assonances, de mots vagues, de phrases enfantines ou populaires. Il accomplit ainsi des prodiges de ténuité, de flou vrai, de charmant presque inappréciable à force d'être grêle et fluët³⁹.

Dans les strophes des *Romances sans paroles* de Verlaine, la rime est encore bien présente, mais dans « d'espèces de romances » de Rimbaud, elle s'appauvrit progressivement. Ainsi, dans la première strophe de « L'Éternité », on trouve les rimes comme : « retrouvée / L'Éternité / allée / soleil ». Dans les autres strophes du poème, des assonances alternent avec des rimes : « sentinelle / l'aveu / nulle / feu », « suffrages / élans / dégages / selon », « seules / satin / s'exhale / enfin »⁴⁰. Tout cela rapproche le texte de « L'Éternité » de la chanson populaire. Rimbaud oriente en effet vers la chanson les poèmes qu'il écrit durant le printemps et l'été 1872, en utilisant :

- 1) le pentasyllabe dans « Chanson de la plus haute Tour », « Âge d'or », « Entends comme brame... » et « L'Éternité » :
- 2) l'hexasyllabe dans « le pauvre songe » à l'intérieur de *La Comédie de la soif* :
- 3) l'heptasyllabe dans « Le loup criait sous les feuilles... » et « Honte » :
- 4) le bouclage par répétition de la strophe initiale dans « Chanson de la plus haute Tour », « L'Éternité », « Fête de la faim » et « Ô Saison, ô châteaux ».

En cela, il semble que Rimbaud ne diffère pas de tous les autres poètes du XIX^e siècle qui ont introduit la chanson populaire dans leur œuvre. Mais d'autres éléments au niveau du mètre et de la rime présentent une particularité propre à Rimbaud par rapport à d'autres poètes de l'époque.

fredonnant gaîment les deux vers suivants sur un air inconnu de moi : « Avène, avène, / Que le beau temps t'amène... » Je n'ai pas retenu l'air qu'il chantait, mais l'allure vieillote des vers m'intéressa : j'allais lui en demander la provenance, mais on parlait déjà d'autre chose. »

³⁷ Voir Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Œuvres complètes, Op.cit.*, p.106.

³⁸ Izambard, *Op.cit.*, p.128.

³⁹ Verlaine, *Les Poètes maudits*, in *Œuvres en prose complètes, Op.cit.*, pp.655-656.

⁴⁰ Voir Rimbaud, « L'Éternité », *Œuvres complètes, Op.cit.*, p.79.

D'abord, c'est la présence, au sein d'un même poème, de pentasyllabes et d'hexasyllabes. Par exemple dans « Les Amis » à l'intérieur de *La comédie de la soif*, les deux mètres se succèdent, le poème étant composé d'un quatrain et d'un distique non rimé d'hexasyllabes, et d'un autre distique dont seul un vers rime, suivi d'un quatrain en pentasyllabe, et ces deux derniers ensemble correspondant, dans ce poème dialogué, au discours du « Moi ». Voici les deux distiques de mètre différent : (s = syllabe)

Gagnons, pèlerins sages, (6 s)
L'absinthe aux verts piliers... (6 s)

Moi.— Plus ces paysages. (5 s)
Qu'est l'ivresse, Amis⁴¹ ? (5 s)

« L'Esprit », du même groupe de poèmes, fait alterner hexasyllabes et pentasyllabes, reproduisant ainsi sur deux vers l'architecture d'hendécasyllabes, reliée à des six syllabes et des cinq syllabes, tels qu'on les rencontre dans les chansons du XVII^e siècle⁴² :

Éternelles Ondines (6 s)
Divisez l'eau fine. (5 s)
Vénus, sœur de l'azur (6 s)
Émeus le flot pur⁴³. (5 s)

De plus, il y a des irrégularités métriques, comme la présence d'un unique hexasyllabe à la fin de « Entends, comme brame... » dont tous les autres vers sont composés en pentasyllabes. Rimbaud refuse d'ailleurs la majuscule en début de vers :

Néanmoins ils restent, (5 s)
— Sicile, Allemagne, (5 s)
dans ce brouillard triste (5 s)
et blêmi justement⁴⁴. (6 s)

Ou celle d'un unique octosyllabe dans le poème « Fête de la faim » à l'intérieur d'une strophe qui fait alterner heptasyllabes et tétrasyllabes :

Tournez, les faims, paisez, faims, (7 s)

⁴¹Rimbaud, *Ibid.*, pp.74-75.

⁴²Par exemple une chanson de Voiture. Voir sur ce sujet Brigitte Buffard-Moret, *La chanson poétique du XIX^e siècle- Origine, statut et formes*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p.114.

⁴³Rimbaud, *Œuvres complètes, Op.cit.*, p.74.

⁴⁴Rimbaud, *Œuvres complètes, Ibid.*, p.84.

Le pré des sons ! (4 s)
Puis l'aimable et vibrant venin (8 s)
Des liserons ;⁴⁵ (4 s)

Ou bien celle d'un unique octosyllabe dans la dernière strophe de « Honte », tandis que tous les autres vers sont composés en heptasyllabes :

Comme un chat des Monts-Rocheux ; (7 s)
D'empuantir toutes sphères ! (7 s)
Qu'à sa mort pourtant, ô mon Dieu ! (8 s)
S'élève quelque prière⁴⁶ ! (7 s)

Enfin, on trouve des assonances, comme dans certaines strophes de « Âge d'or », auxquelles s'ajoutent des vers non rimés comme dans « L'Éternité », « Les Amis » dans *La Comédie de la Soif*, ou dans « Entends comme brame... » cités plus haut, où « restent » rime uniquement pour l'œil avec « justement ».

Cependant, Rimbaud va renier ces « espèces de romances » dès l'année suivante dans « Alchimie du verbe » qui se conclut, après la citation de « Ô saisons, ô châteaux », par ces deux phrases :

Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté⁴⁷.

Ces derniers vers de Rimbaud composés en 1872 semblent osciller entre la poétisation d'une métrique et un rapprochement avec le modèle de la chanson populaire, et ils vont des formes naïves aux formes plus élaborées. C'est ce que Rimbaud a voulu accomplir en disant de sa poétique qu'elle était une *Alchimie du verbe*.

Conclusion

Comme nous avons vu jusqu'ici, le XIX^e siècle voit apparaître à la fois la collecte de chansons populaires et la création poétique empruntée aux procédés de celle-là. Grâce à cet engouement pour elle à la fois culturel et social, de nombreuses chansons folkloriques furent sauvées de l'oubli et de la disparition. C'est en ce sens-là que l'on pourrait appeler cette période « une Renaissance romantique des chansons populaires », si j'emprunte l'expression à Michel Brix⁴⁸. Il est vrai que la chanson populaire a exercé une influence

⁴⁵*Ibid.*, p.83.

⁴⁶*Ibid.*, p.86.

⁴⁷*Ibid.*, p.112.

⁴⁸Michel Brix, *Op.cit.*

indubitable sur la poésie française tout le long du XIX^e siècle. Mais la manière de l'introduire dans la création poétique n'est pas la même chez les romantiques et chez les symbolistes. On peut dire que la chanson populaire, grâce aux irrégularités qu'elle tolère en tant que genre mineur, était pour certains, comme Verlaine et Rimbaud, une sorte de catalyseur en vue d'un affranchissement des contraintes trop rigides imposées par le vers classique, et qu'elle leur permit d'innover dans le domaine de la versification. Ainsi la chanson populaire a joué un rôle libérateur pour eux, et les a guidés vers une dernière étape avant d'aboutir aux vers libres.

Masaaki YOSHIDA
Université de Shinshu