

Sur la versification du *Jus de Saint Nicholai* de Jehan Bodel (vers 1202).

Voici quelques éléments d'analyse de la métrique du texte du Jeu de saint Nicolas de Jean Bodel, à l'occasion du programme d'agrégation de 2008-2009. La « stylistique métrique », concernée par l'usage qui est fait des différentes formes métriques, n'y sera guère abordée et je me contenterai de remarquer que cette étude présuppose un analyse métrique, à laquelle j'essaie ici de contribuer¹.

Question préalable sur le statut littéraire du texte.

Ce que nous appelons aujourd'hui le Jeu de Saint Nicolas (*Li Jus de saint Nicholai*) est seulement le texte (paroles) d'une sorte de drame, miracle en forme de drame de Jehan Bodel composé vers 1202, précédé d'un prologue d'attribution discutée. Ce texte nous est connu par un manuscrit postérieur d'environ deux siècles, cité ici d'après l'édition d'Albert Henry (2008 < 1982).

Aujourd'hui les paroles de ce Jeu peuvent parvenir par lecture à un lecteur individuel lisant un texte imprimé, sans musique ni mesure chrono-métrique de tradition orale (« TO »)². Malgré cela reste une métrique « grammaticale » de tradition littéraire (« TL »), donc tendant à être filtrée par l'écriture et reposant sur des équivalences de propriétés caractérisables en nombres de voyelles anatoniques (*mètres*) et formes phonémiques catatoniques (*rimes*) comme dans de nombreuses métriques de tradition littéraire³. Dans quelle mesure, inégale ou non selon les parties du texte, cette métrique « grammaticale » dont on va traiter était-elle indépendamment pertinente⁴ ? Un indice fort en faveur d'une métrique au moins possiblement littéraire du texte est tiré du fait que, comme on le verra, ce Jeu *peut* apparaître à un lecteur comme entièrement rimé et mesuré, par exemple en 8-voyelles (« 8v ») (je compte ci-dessous en « voyelles » quand il s'agit du nombre anatonique, qui détermine en l'occurrence le rythme régulier appelé *mètre* ; mais, quant à leur longueur totale, si on convient de la quantifier en « syllabes », ces 8-voyelles sont des « 9-syllabes » ou des « 8-syllabes » selon qu'ils sont masculins ou féminins).

Pour comparaison (« g » note un *e* instable réalisé) :

Une poule <...> sur un mur	7v	////////-
Qui picore du pain dur...	7v	////////-

¹ Merci à Olivier Bettens pour ses remarques.

² « Chrono-métrique » qualifie ici des régularités rythmiques impliquant des équivalences de durées non phonologiques.

³ La *tonique d'une expression* telle qu'un vers ou un hémistiche est ici par définition sa dernière voyelle non grammaticalement posttonique, c'est-à-dire, pratiquement et en l'absence de fort suspens à la rime ou à la césure, sa dernière voyelle *stable* (autre qu'un *e* instable). La partie *anatonique* d'une expression comprend sa tonique avec ce qui la précède comme en amont (*ana-*) ; la partie *catatonique* d'une expression comprend la tonique avec ce qui la suit comme en aval (*cata-*). Sur ces notions, v. Cornulier (2005, et pour une mise au point 2009).

⁴ Le formatage métrique du texte pourrait être lui-même problématique : pourquoi, parfois, cette division en alinéas métrique (dits *vers*) plutôt que telle autre ? La division univoque du texte en une suite d'expressions dites vers autant que possible tous rimés et seuls rimés est conforme à une tendance de la poésie littéraire à l'unilinéarité métrique (Cornulier 2008b), pas forcément fidèle à la métrique du texte en tant que texte à chanter selon une métrique musicale ou du moins de tradition orale.

peut se lire comme simplement une suite de deux vers 7-voyelles de type littéraire (on peut insérer une pause entre « poule » et « sur un mur » sans altérer cette métrique) ; et pourtant, dans la tradition enfantine (orale), cela se scande d'une manière *chrono-métrique* notée ci-dessus à droite : chacun des symboles, barre ou tiret, correspond à un instant dans une suite d'instant temporellement équidistants (isochrones) ; les barres, et elles seules, correspondent à des attaques de voyelle. Mais à ces deux « vers » succèdent dans la comptine les deux suivants :

Picoti picota	6v	/// - /// -
Lèv' la queu' et puis s'en va	7v	////////

« Picoti picota » a un rythme chrono-métrique en TO, noté à droite, qui coïncide par ses coups impairs (1, 3, 5, 7) avec celui des trois autres « vers » ; mais c'est le seul 7-voyelles et à ce titre, il n'a pas de métrique grammaticale : par rapport à ses voisins, ce « vers » a simplement le nombre de voyelles qu'il a...

A propos du Saint Nicolas de Jean Bodel, on peut se demander, par exemple, quelles parties, éventuellement, pouvaient être chantées ou du moins scandées avec une métrique musicale.

Je vais parler ici simplement de la métrique grammaticale apparente de ce texte, sans exclure l'hypothèse d'une chrono-métrique sous-jacente pour certaines parties.

I. Coup d'œil d'ensemble : apparence moderne de l'organisation rimique.

Commençons d'abord par présenter la versification de l'ensemble du Jeu telle qu'elle apparaît à un « moderne » ; c'est-à-dire quelqu'un qui sent et analyse la versification en fonction de son imprégnation par la poésie métrique littéraire « classique » ; celle-ci s'est à peu près fixée depuis la seconde moitié du XVI^e siècle et conditionne notre réception de la poésie médiévale. Suivons par exemple la description analytique attentive procurée par Albert Henry (ci-dessous « AH ») dans l'introduction son édition de 1982 (rééd. 2008, p. 40-43). Celui-ci classe en note 6, p. 43, les formes des paroles des personnages autre que l'Ange comme suit :

Type 1. 8v en « rimes plates », donc rimés en suite périodique de (aa). Ils occupent plus de 60 % du texte.

Types 2a et 2b, séparés par AH sous les numéros 2 et 3. Suivent, en importance numérique, les (aabccb), qu'AH partage en « sizains d'octosyllabes rimant en *aabccb* » et « octosyllabes rimant en aabccb », terminologie curieuse, car il s'agit évidemment dans tous les cas de « sizains » : mais AH réserve cette appellation pourtant purement quantitative aux (aabccb) formatés comme tels dans son édition (donc je suppose dans le manuscrit) ; peut-être considérait-il que seuls ces derniers correspondaient à une certaine notion de strophe. Si on appelle *stances* (comme je fais dans l'*Art poétique* de 1995) de tels groupes métriques quand ils sont graphiquement démarqués et traités d'une manière relativement autonome, disons qu'il s'agit dans les deux cas de sizains, à l'intérieur desquels AH distingue sous le nom de « sizains » ceux-là qui selon lui paraissent traités en stances.

Type 3 (numéro 4 chez AH). « Alexandrins rimant en *aaaab* etc. », définit AH (p. 43, n. 6), au lieu de les reconnaître directement comme quatrains (aaaa), apparemment parce qu'ils ne sont pas généralement démarqués comme des stances (il les dit généralement « brisés »). Mais, plus clairement, il parle (même page) de « quatrain monorime d'alexandrins ». Précisons que ces « alexandrins » sont rythmés en « 6|6 », si on signale par la barre « | » qu'ils devaient être traités en discontinu rythmiquement (et sans doute syllabiquement) – en mode de composition lâche –, puisqu'ils admettent une voyelle surnuméraire à la césure (cas de césures dites « épiques »).

Il s'agit donc de trois types, et non quatre, si on ne tient pas compte de la différence entre les groupes démarqués comme des stances et les autres : des 8v groupés en (aa) ou (aabccb) et des 6|6 groupés en (aaaa).

A ces trois types s'ajoutent pour les paroles de l'Ange (AH : 40-41), les suivants distingués mais non numérotés dans l'analyse d'AH :

Type 4. Une suite de trois quatrains (« strophes ») de « décasyllabes », donc traités en stances. Précisons tout de suite, le nombre « 10 » n'ayant jamais déterminé aucune valeur rythmique, qu'il s'agit en fait de 6-4-voyelles, et même plus précisément de « 6|4 » voyelles.

Type 5. Une suite de « deux huitains d'octosyllabes rimant en *ababccdd*, en strophes » (stances).

Type 6. « Un huitain d'octosyllabes à rimes plates, en strophe ».

Type 7. Une suite de « quatrains d’octosyllabes à rimes plates, en strophes » (stances).

Type (?) 8. Une forme douteuse, en alexandrins, « passage altéré par un accident de la tradition manuscrite », que j’excepterai donc de l’analyse qui suit quant à l’organisation rimique. S’agit-il même à proprement parler de « vers » alexandrins, alors qu’on peut y soupçonner des rimes à certaines césures ?

Voici un tableau succinct de ces formes (toujours analysées d’un point de vue « moderne ») :

Mètre	Rimes	1 ^{re} occurrence (n° de vers)
8	aa	1 (prologue)
8	aabccb	165 (prière du roi à Tervagan)
8	aabb	412 (Ange aux guerriers chrétiens)
8	ababccdd	466 (Ange aux chrétiens massacrés)
8	aabbccdd	488 (Ange au preudom)
6 4	aaaa	1262 (Ange au preudom)
6 6	aaaa	239 (roi à Auberon)
6 6 ?	?	550 (Ange au preudom)

II. Bilan des sous-mesures ou mesures.

Il ressort de cette description que les 8-voyelles (« 8v », vers de 8 ou 9 syllabes, de longueur anatonique et mètre 8) sont très largement majoritaires.

Les rythmes anatoniques réguliers ainsi caractérisés en nombre en de voyelles (comme en métrique de TL) sont 8, 6 et 4. 8 est le seul mètre (simple), 6 et 4 ne sont que des sous-mesures (mesures de sous-vers) selon l’analyse supposée ici. Cet effectif semble bien conforme à une métrique littéraire, conformément à la loi des 8 syllabes (pas de rythme possible en longueur anatonique supérieure à 8) et à la contrainte de discrimination des mètres (pas de mélange, surtout, de 8 et 7 ou 7 et 6 et, de là, à partir de la prédominance de 8, prédominance des pairs proches). Le fait que tous ces « vers » soient rimés (Saturation rimique au niveau des vers) est bien compatible avec une métrique littéraire (je ne dis pas « exclusivement littéraire »).

Mais qu’est-ce qui garantit ici la notion précise (et plutôt littéraire) de *vers*, dont est solidaire celle de *mètre* en tant que rythme régulier de vers, ou de *sous-mesure* comme rythme régulier d’hémistiche (sous-vers) ?

Je suppose que le premier critère de l’identification comme *vers* est d’abord le statut d’une expression formatée sur le manuscrit en *alinéa (supposé) métrique*, critère généralement décisif en tradition moderne de poésie littéraire imprimée (et de valeur plus ou moins douteuse en dehors de cette tradition). Sans doute suppose-t-on accessoirement, 1) que tout vers rime, 2) que, si possible, seulement les vers riment. Et on suppose souvent, autant que possible, une certaine conformité du rythme de la chose à une tendance reconnue dans les « vers » ; par exemple, que ce rythme est déterminé par un ou au plus deux nombres de voyelles anatoniques non supérieurs à 8.

Il a de soi que sur *un* manuscrit de cette époque, et dans le doute sur la nature purement littéraire ou non des « vers », ces critères ne sont pas tout à fait opératoires et rassurants. Par exemple, les 6|6-voyelles ont-ils décidément un statut net de *vers* plutôt que de paires de petits vers ? Un seul sur deux est rimé, soit ; mais qu’est-ce que cela prouve dans une tradition peut-être orale où des quatrains de « vers » (?) rimés en « xaxa » sont plus sensément analysables en paires de « vers » rimés en (aa) ? J’ai déjà discuté de cette hypothèse à propos des supposés « alexandrins » 6|6 de Rutebeuf (Cornulier 2007).

On pourrait se poser la même question à propos des « alexandrins » chantés par le Chevalier à Marion dans le Jeu de Robin et Marion (éd. Langlois, 2008<1992, p. 6, vers 98 : « Hui main je chevauchois lés l’oriere d’un bois, / Trouvai gentil bergiere, tant bele ne vis rois ». Pourquoi paire de « vers alexandrins » plutôt que quatrain de 6v à rime simple ? On voit comme l’histoire de l’alexandrin français préclassique dépend de décisions d’identification non triviales quant à savoir ce qu’on peut nommer univoquement *vers*.

Remarquons en passage combien la pertinence du terme scolaire de « césure épique » est douteuse ; non seulement à cause de l’incertitude ou du flou relatifs à la distinction des niveaux de vers ou hémistiche (ceci pour le mot « césure » lui-même), mais pour la caractérisation comme « épique »⁵.

⁵ V. Cornulier (2009).

II. Brèves remarques sur quelques formes strophiques.

Pour comprendre l'homogénéité non seulement des types de mètres, mais des superstructures rimiques, il est nécessaire de se dégager de l'analyse scolaire mécanique en rimes dites plates, croisées et embrassées. A nous en tenir à l'analyse ci-dessus, le Jeu de saint Nicolas est exhaustivement analysable en *groupes d'équivalence rimique*, ci-dessous « GR » constitués de *modules* réunis en de tels groupes (de dimension finie, reconnaissable) par équivalence rimique entre des terminaisons de même forme phonémique et dont chacune est la seule telle dans son propre module. Ainsi un (a a) est un GR constitué de deux modules d'un vers (*modules simples*) rimant en : a = a (un seul vers en « a » dans chaque module). Un (abab) du Jeu (tel qu'on en trouve en première partie des huitains de l'Ange aux chrétiens massacrés) est un GR constitué de deux modules complexes (de deux vers) rimant en : [ab] = [ab] (un seul vers en « b » dans chaque module) ; on pourrait aussi bien dire qu'ils riment en [ba] = [ba] pour mieux montrer leur parenté avec les (a a). Un (aabccb) du Jeu est un GR constitué de deux modules complexes (de trois vers) rimant en : [aab] = [aab] (un seul vers en « b » dans chaque module). Le sens confirme statistiquement ces analyses (*concordance*) ; les sizains dialogalement coupés en [aab] sont donc parfaitement concordants et non « brisés » au niveau de leur structure modulaire.

Les (aaaa), franchement marginaux si on les considère comme irréductiblement groupes quaternaires rimés en : a = a = a = a, redeviennent tout à fait normaux pour peu qu'on les analyse en deux (aa) de même terminaison rimique : (aa aa), ou deux [aa]⁶, ce qui est en accord général avec leur sens. Par cette analyse en paire de GR (aa), ils rejoignent les (aabb) du corpus dans la catégorie des strophes composées de deux GR (aa), soit que la terminaison se renouvelle – type (aa bb) – soit qu'elle ne se renouvelle pas – type (aa aa).

Le retour de terminaison rimante d'un GR à l'autre, peu compréhensible aux métriciens « modernes » de la poésie littéraire moderne, relève d'un phénomène banal dans bien des traditions orales et notamment dans la métrique du Moyen Age français jusqu'au milieu du XVI^e siècle : l'*enchaînement* (rimique). De même que les (ababbcbc) médiévaux sont des (abab bcbc), c'est-à-dire des paires de (abab) dont le second rebondit sur la rime terminale du premier, de même les (aa aa) sont des sortes de (aa bb) dont le second (aa), ici nommé « bb », rebondit sur la rime terminale du premier (b = a), ce qui donne (aa aa).

Reconnaître cette structure permet d'apercevoir une généralisation sur le système des *strophes* (ici périodes rimiques, pas forcément *stances*) du Jeu de saint Nicolas : chacune est soit un groupe simple, constitué d'un GR ; soit un groupe « GGR » composé de deux GR ; soit un groupe de niveau supérieur :

strophes simples	GR	(a a), (aab ccb),
strophes composées	GGR	(aa bb), (aa aa)
strophes sur-composées	(G)GGR	(ab ab) (aa bb), (aa aa) (aa bb)

On constate d'abord que tous les GGR sont *gémérés* en ce sens que chacun est composé de deux GR de même structure, en l'occurrence ici deux (aa). Et tous les groupes composés ou sur-composés sont *gémérés* en un sens un peu plus large, si on admet qu'un (aa bb) ou (aa aa) est équivalent est équivalent à un GR (ab ab) en tant que tous deux sont des paires de paires de vers (même calibre métrique). Or la tendance à la gémération est caractéristique du chant et des traditions orales, et, de là, caractéristique de la poésie médiévale et de la Renaissance. C'est plus tard seulement que la poésie littéraire classique verra dominer, hors du style métrique de chant, les groupes dissymétriques (non gémérés) du type [(ab ab) (aab ccb)], alias (abab ccd eed), forme pure de la grande stance classique.

Brève remarque sur des paires gémérées de quatrains avec *sas*.

De nombreuses strophes du Moyen Age, représentées notamment dans les ballades, qu'on classe en fonction de leur nombre de vers selon le cas en neuvains, dizains, onzains, etc., sont en quelque sorte des paires gémérées de GR quatrains, avec, entre les quatrains, une transition, sorte de *sas* métrique, plus ou moins complexe, où l'enchaînement rimique est généralement fondamental. Ainsi tels *dixains* d'Adam de la Halle (p. 90 de l'édition en Lettres Gothiques), rimés en (ababbccdc), sont encore, comme les (abab cdc), des paires gémérées de quatrains rimiquement enchaînées, sauf qu'ils ne sont pas enchaînés directement l'un à l'autre, mais par le biais d'un module de transition : soit une suite (ab ab) (ab) (ab ab) que le rétro-enchaînement rimique solidarise en chaîne (ab-ab bc cd-cd). Dans l'exemple cité, ce dixain paire de quatrains est rythmé [AA-AA A5 77-77] (où je

⁶ Analyse présentée à propos de Rutebeuf dans Cornulier (2007).

« A » [dix] note le mètre 4-6) où chaque quatrain a un mètre de base distinct (3-6 ou 7) et où le distique de transition conduit de 4-7 à 7 par 5 (apparenté à 7). Les métriciens modernes sourds (au moins intellectuellement) à l'enchaînement sont tentés d'analyser, à contre rythme, ces dixains en (ababb ccdcd).

III. Strophes chantables ?

Tout en reconnaissant, « sur le papier », la plausibilité métrique littéraire de tous ces vers, on peut se demander si certains, en particulier dans les paroles de l'Ange, n'étaient pas chantés ou chantables et ainsi sujets, en un autre mode de traitement rythmique, à une métrique de chant.

En faveur du statut chantable de toutes les paroles de l'Ange, on peut faire valoir que la cadence (féminine ou masculine) de leurs vers est toujours régularisée, et plus précisément périodique au niveau des strophes ; en fait, les vers de chaque partie métrique de l'Ange sont soit tous de cadence double (féminine), soit tous de cadence simple (tous masculins). Cette uniformité de cadence vaut même du passage altéré (vers 550s de l'Ange au pseudom). Cela étant, on observe que la cadence des hémistiches 1 (césures) n'est pas si strictement régularisée, qu'il s'agisse de 6|6 ou de 6|4v (la mise en musique devait donc s'accommoder de ces variations internes).

Quant au mètre 6|4, je ne sais pas s'il a jamais existé en dehors de textes chantables.

Reconnaître le statut probablement chantable des paroles de l'Ange n'empêche pas de reconnaître qu'elles se prêtent, à la lecture (sans partition), à un traitement métrique purement littéraire⁷.

II. Sur la prétendue *rime mnémonique* et les « brisures de forme ».

Albert Henry consacre une grande partie de son analyse de la versification aux *brisures de forme*, appelant ainsi au moins les cas où un changement d'interlocuteurs intervient à l'intérieur d'une expression métrique (vers ou niveau supérieur). Selon lui, le « couplet d'octosyllabes » « est le plus souvent brisé ». De l'analyse des brisures, il conclut : « Bodel fait donc usage de la rime mnémonique – il est même le premier à l'avoir exploitée – on peut même dire qu'il en fait un usage très réfléchi. », citant Jeanroy et Noomen qui « a étudié de manière approfondie la versification du Jeu en ce qui concerne la rime mnémonique, et nous renvoyons à ce travail ».

Willem Noomen (qui renvoie à son tour à vers une étude plus ancienne d'E. Faral dans *Romania* XXIII) explique ainsi la notion de *rime mnémonique* appliquée aux suites de (aa) : « La rime étant plate, le premier interlocuteur termine sur le premier vers d'une paire, le second enchaîne en prononçant le deuxième, et ainsi de suite » ; la « fonction » de ce « jeu de rimes » est de « guider les acteurs » (Noomen 1956 :179-180). La rime mnémonique est donc un procédé consistant en un usage discordant de la rime et destiné à aider la mémoire des acteurs.

Le Jeu de saint Nicolas serait la « première pièce » où s'observe ce « système ».

Les suites plates ont une importance considérable dans le Jeu de saint Nicolas puisque les vers ainsi rimés représentent, d'après un calcul rapide fait sur les effectifs indiqués par AH sans oublier le « Prologue », 61% des vers.

Dès la présentation narrative du Jeu, dite Prologue, se pose un problème d'analyse généralement esquivé ou inaperçu. Une *suite de rimes plates* ...eeffgghh... est ambiguë dans certains systèmes, et notamment en versification TO et préclassique, entre deux organisations :

– soit une suite ... ee ff gg hh... de GR (a a) de deux modules simples (d'un vers), à rime simple a = a.

– soit une suite ...ef fg gh... de modules composés (de plus d'un vers, deux), (ab), non réunis GR de deux vers, mais enchaînables en une chaîne de longueur indéterminée. Chacun rebondit par sa terminaison initiale sur la terminale du précédent, relation dite d'*enchaînement*. J'ai largement illustré l'importance invasive de l'enchaînement rimique dans *l'Art poétique* (1995). Jusqu'au XVIe siècle, de nombreux textes obstinément analysés par les métriciens modernes comme des suites de

⁷ Sur ces notions v. Cornulier (2008).

Au colloque de Nantes sur les jeux d'Arras (Saint Nicolas de Bodel, Robin et Marion d'Adam de la Halle, à l'occasion de l'agrégation 2009), des opinions divergentes ont été exprimées. Pour Jean-Pierre Bordier, les passages de l'ange participent de l'action dramatique et ne sont pas des « insertions lyriques » ; pour Olivier Bettens, comme la notation musicale était un luxe, il n'est pas difficile d'imaginer que le chant ait joué, dans les représentations, un rôle beaucoup plus important que ne le laissent penser les manuscrits.

Interrogé ensuite par écrit, Olivier Bettens me répond : « Mon idée (difficile voir impossible à étayer) est que les "entorses" à l'octosyllabe ne sont pas des archaïsmes (c'est ce que pense Jeanroy dans l'introduction qu'il donne à son édition), mais plutôt des marques de chant, pas forcément un chant "composé", "prédéterminé", mais plutôt des invites pour le jongleur à utiliser des "formules de récitation" comme celles qui pouvaient avoir cours dans la chanson de geste, en glissant insensiblement du parlé vers le chanté ».

« rimes plates » (aa) sont des chaînes de (ab). Cette métrique était tellement transparente jusqu'à cet époque en poésie littéraire que c'est celle que Clément Marot choisit pour s'adresser à une petite fille, en tout petits vers de rythme évident, dans son épître à demoiselle malade (« Ma mignonne, / Je vous donne / Le bon jour. / Le séjour, / C'est prison. / Guérison / Recouvrez, / Puis ouvrez / Votre porte, / Car Clément / Le vous mande... »). Il faut être bien sourd au sens et à la métrique ancienne pour analyser cela comme des suites de rimes plates.

Un demi-siècle après ce Jeu, l'enchaînement sera représenté par exemple par Rutebeuf dans plusieurs pièces dont la *Griesche d'yver*, suite de modules (aab) enchaînés en (aab bbc ccd...); et au début du siècle suivant (vers années 1310) dans la Divine Comédie, en suites de modules (aba) enchaînés en (aba bcb...), chaque module rebondissant sur la terminaison singulière du module précédent, qui s'y trouve avant-dernière et non dernière (modules *invertis*).

L'enchaînement, ayant disparu du système littéraire classique, n'est plus guère compris aujourd'hui. En face de suites apparemment (sémantiquement) plutôt ...ef fg gh..., n'imaginant pas autre chose que des GR ... ee ff gg..., constatant la discordance métrique/sens, on lui a cherché une justification non pas stylistique comme il serait naturel, mais pratique, et on a trouvé ça : « Il s'agit d'un truc pour aider la mémoire des acteurs ». Une rime d'appel rappellerait à l'acteur suivant le début de sa tirade. Plausible, mais insuffisant. Dans l'art, c'est plutôt à la mémoire des acteurs de s'adapter au texte que l'inverse⁸.

Regardons la présentation narrative dite « Prologue » (114 vers) dont le début se laisse largement lire en suite de GR (aa). Ce narratif contient des propos cités et même du dialogue. Voyons en contexte le premier cas, notamment les vers 24 à 50. Ce passage narratif contient en succession les premiers propos : roi-preudom-roi. On constate dans ce dialogue la regroupement sémantique suivant (je note les mots conclusifs de vers en les groupant selon le sens) :

	<i>récit</i>	histoire-somme	
30-31	roi	preudomme -creanche	
32-39	preud.	salanche -aim reclaim-cuer-fuer- eslite-pourfite-garder	
40-43	roi	larder -pourgarde >> garde-occoison	
	<i>récit</i>	prison-fremer	

Chacun des trois propos cités commence par une terminaison-écho (b), signalée ci-dessus en gras. Chacun commence par un regroupement sémantique en 2 vers. Or l'explication mnémorique ne rend pas compte de ce phénomène, puisque ce prologue est récité par un diseur qui, dans le dialogue qu'il récitait, ne passait pas ds relais rimiques à un autre diseur. On devrait au moins envisager une explication métrique, d'abord, en reconnaissant l'existence de deux systèmes métriques possibles sous une suite superficielle ambiguë... eeffgghh..., puis par la faculté de glisser assez librement d'un système à l'autre dans le traitement rythmique de cette suite ambiguë.

L'explication mnémorique suppose que la concordance (formes/sens) a peu d'importance pour l'écrivain, et qu'elle peut être systématiquement violée sans effet de style au seul profit de la faible mémoire supposée des acteurs.

L'analyse recourant au besoin à la notion d'enchaînement rimique permet de supposer en une meilleure concordance. A ce sujet une seule remarque, à propos du passage cité ; voici à nouveau le second propos du roi :

40	Vilains, je te ferai larder S'il ne monteplioie et pourgarde	larder-pourgarde
	Mon tresor ; je li met en garde	
43	Pour ti sousprendre a occoison.	garde-occoison

La concordance en (ab) est globale, mais le syntagme « il ne monteplioie et pourgarde mon tresor » franchit l'entrevers 41/42 sans aller jusqu'au bout du vers 42 ; ceci correspond exactement à la définition d'un rejet (parfois dit externe) de vers à vers. Il s'agit même dans l'analyse proposée ici un rejet de module à module (ce qui renforce la portée du rejet). On remarque au passage que la distinction scolaire entre rejets internes et externes n'est pas suffisante. A divers niveaux d'organisation métrique, sous-vers, vers, module, groupe rimique etc. correspondent autant de niveaux de rejets : rejets entre-sous vers (dits internes), entre vers (dits « externes », mais ce ne sont

⁸ Véronique Dominguez (2008) émet cette réserve parmi d'autres à propos de l'idée de rime mnémorique.

pas les seuls externes), entre modules, entre groupes rimiques ou entre strophes etc. (dans *Sagesse*, Verlaine en a fait... entre sonnets).

Si les (ef \ fg), où je note « \ » un changement de locuteur, étaient des discordances sur fond métrique ee ff gg, alors des dialogues comme celui d'Auberon et du tavernier, du vers 254 à 314 environ, ces suites seraient *systématiquement discordantes* au seul profit de la mémorisation par les comédiens, non du texte donc des auditeurs. Singulière conception d'une versification qui ne serait faite pour le bon plaisir ni du public, ni de l'auteur.

Mais supposons encore que la théorie mnémonique soit correcte. Il n'y aurait aucune raison de l'appliquer uniquement aux rimes plates binaires. Prenons l'exemple des suites rimées en aabccb. AH (p. 42-43) les divise en deux classes, 1) sa catégorie (ci-dessus 2a) de « sizains d'octosyllabes rimant aabccb », 2) sa catégorie (ci-dessus 2b) d'« octosyllabes rimant en aabccb ». On comprend sa distinction au vu, par exemple des vers 165-182 puis 183-224 : il distingue sous le nom de « sixains » les aabccb qui (à en juger par ces éditions) sont formatés graphiquement. Mais qu'observe-t-on dans cet ensemble ? 1) Les trois premiers aabccb sont, disons, des paragraphes, correspondant à la prière du roi à Trevagan ; les 3 aabccb suivants sont divisés graphiquement en 6 ensembles de 3 vers, aab ou ccb, correspondant à autant de répliques du roi et du sénéchal ; les 3 aabccb suivants sont divisés graphiquement en ensembles inégaux correspondant à autant de répliques des mêmes.

Il s'agit donc d'une suite métriquement homogène de six GR (aab ccb), de modules de 3 vers. Ces GR ne sont pas démarqués graphiquement quand ils peuvent être coupés graphiquement par un dialogue (la démarcation graphique est donc ou métrique, ou sémantique, mais pas les deux). On constate une concordance par correspondance régulière entre expression métrique et répartie : 1) dans la prière qui est un groupe de 3 GR sixains ; 2) entre module 3-vers et répartie dans le début du dialogue qui suit (6 réparties-modules) ; puis non-concordance aussi simple, voire discordance dans les 3 derniers sixains, quand le sénéchal va révéler au roi un oracle inquiétant.

Je ne vois là aucun indice favorable à l'idée que les prétendues « brisures » sont des procédés mnémotechniques à l'usage des comédiens. Il y a plutôt des moments de concordance parfaite entre le sens et l'organisation métrique, soit, de manière plus lente et solennelle, au moment de prière, soit de manière plus vive au début du dialogue (1 module = 1 réplique), et un passage final moins concordant à plus discordant, à la fin du dialogue dont l'articulation bouscule les limites strophiques.

Il n'existe donc pas d'argument en faveur du prétendu procédé de rime mnémonique. Ce serait du reste un curieux aide-mémoire, puisque la facilité qu'il offrirait à « Pierre » en lui tendant une rime d'appel, il la retirerait au « Paul » qui se prive ainsi de la même facilité supposée de terminer son propre distique.

Alors pourquoi les métriciens modernes de « brisures » de forme et de rime mnémonique ? Tout simplement parce que, dans une doctrine qui, 1) ne reconnaît l'existence pas des modules et 2) ignore l'importance de l'enchaînement rimique, les chaînes de modules (ab) sont automatiquement analysées comme des suites de (aa) qui seraient systématiquement discordants ; même chose pour les paires de tercets (aab ccb) prises pour des (aa bccb) ; on enseigne encore en effet, jusque dans des rapports d'agrégation, à découper les suites rimées en suites de rimes dites plates, croisées ou embrassées même quand ces unités ne correspondent strictement à rien dans l'organisation rimique (on peut appeler cette doctrine *dispositionnelle*, par référence au fait que ces combinaisons de rimes y sont souvent nommées *dispositions*). Une division dialogale (aa\bccb) du sixain, concordante selon cette doctrine, ne laisserait aucune place à l'hypothèse de rime mnémonique ; elle est en fait discordante, et c'est pour cette simple raison qu'elle n'est pas utilisée systématiquement. La division (aab\ccb) correspond simplement à la structure modulaire, et comme, *de ce fait même*, elle laisse b1 en suspens, elle donne prise à la croyance en une rime mnémonique⁹.

En somme, plutôt que la rime mnémonique n'est un procédé métriquement discordant servant à faciliter le travail de mémoire des comédiens du Moyen Age, ce n'est qu'un truc d'analyse servant à faciliter l'analyse des métriciens modernes. Cette explication saugrenue n'est tant soit peu alléchante que pour des métriciens inconscients de la structure modulaire de la plus grande partie de la versification tant médiévale que classique.

V. Retour aux rimes plates binaires.

⁹ Parmi les analystes modernes qui ne reprennent pas à leur compte l'idée d'un procédé de rime mnémonique, d'autres explications des discordances supposées par l'analyse dispositionnelle : en gros, elles tendent à présenter les (supposées) discordances comme un cas de sophistication supérieure de l'auteur, qu'on trouve alors très habile ou même subtil. Telle, par exemple, serait la versification de la lettre de Marot à une Damoiselle malade selon Douglas Hofstadter (1997), alors qu'il s'agit simplement d'une chaîne de (ab).

On voit donc qu'il y aurait vraisemblablement lieu de distinguer, dans les ... ccddeeff... du texte du Jeu de saint Nicolas, des passages en (aa), GR réunions de deux modules d'un vers, et des passages en (ab), modules de deux vers non *regroupés* en GR mais *enchaînés* éventuellement en chaînes de (ab). Je n'ai pas fait le travail qui consisterait à étudier attentivement la totalité du corpus pour y distinguer les uns et les autres. A défaut de l'avoir fait, mon impression provisoire est qu'il est parfois très difficile, et peut-être arbitraire, de trancher, en chaque endroit, entre l'une et l'autre analyse. Cela ne prouve pas que cette hypothèse d'ambiguïté métrique est fautive, et pourrait suggérer plutôt que les esprits de l'époque étaient si accoutumés, d'une part, à des suites de GR, y compris de GR (aa), et d'autre part, à des enchaînements de groupes ou de modules, notamment (ab), qu'ils pouvaient glisser naturellement d'un type de suite à l'autre, voire percevoir certains passages de manière ambivalente.

Dans cette hypothèse, le Jeu de saint Nicolas (à part le petit passage altéré) est entièrement analysable en modules successifs, rimiquement enchaînés ou groupés par équivalence rimique en paires de modules, éventuellement regroupables elles-mêmes en groupes (gémérés) de niveau supérieur.

Références.

Éditions du Jeu de saint Nicolas utilisées ici.

- par Albert Henry, Droz 2008 (< rééd. 1982). Édition au programme d'agrégation.
- par Jean Dufournet, GF 2005.

Réf. de ma page web : <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>.

Comulier (de), Benoît, 1995. *Art poétique*, Presse Universitaires de Lyon.

- 1999. *Petit Dictionnaire de métrique*, photocopié, Centre d'Études Métriques, U. de Nantes.
 - 2007. « Sur la versification de Rutebeuf ». *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, n° 5, p. 131-146. consultable sur le site de <http://myarro.free.fr/> de MirtillVarro (Internet).
 - 2008a. « Style métrique de chant. Exemples chez Baudelaire et Rimbaud », dans *Parade sauvage*, numéro spécial, *Hommage à Steve Murphy*, éd. par Yann Frémy et Seth Whidden, p. 231-253.
 - 2008b. « Modules et groupes rimiques, A propos d'une fable de La Fontaine », dans *Linguista sum*, *Hommage à Marc Dominicy*, éd. par Danblon & autres, L'Harmattan 2008).
 - 2009. « Types de césures, ou plutôt manières de rythmer le vers composé ». Dans *L'Information grammaticale* n° 121, p. 21-27.
 - 2009b. « Rime et répétition dans le *Voir dit* de Machaut (vers 1365) », sur ma page web.
- Dominguez, Véronique, 2008, « Prologues, rimes, personnages dans *Le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, *Le Jeu de la Feuillée* et *Le Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle », dans *Jean Bodel, Adam de la Halle, Des Périers, Viau, Voltaire, Hugo, Bernanos* [sic], recueil éd. par Christelle Reggiani, Claire Stolz & Laurent Susini, Presses de l'U de Paris-Sorbonne, p. 11-32.
- Hofstadter, Douglas, 1997, *Le Ton beau de Marot : In Praise of the Music of Language*, Basic Books.
- Noomen (W.), 1956. « Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français, L'enchaînement des répliques et la rime mnémorique ». Dans *Neophilologus*, XL, 1956, p. 179-193 et 249-258 ; spé. 179-189.

Et sur la différence entre métrique grammaticale de et chrono-métrique :

- photocopié *Poésie et chant* (consultable sur ma page web).
- « Minimal chronometric forms : On the durational metrics of 2-2-stroke groups », dans *Towards a Typology of poetic forms*, recueil édité par Jean-Louis Aroui et Andy Arleo, chez Benjamins, Amsterdam, 2009 :123-142.