

université paris VIII - vincennes

11

automne 1983

Sur les comptines
(rythme)

recherches
linguistiques

- α. "Picotai", med d' Letroublon (à exposer où je "picote" quelle fesse invente par moi).
- β. de 'English Versification' Guide de Poroga p 305 chez Guéron (1973)
 "How does the author distinguish ballad-meter as stress-verse from accentual-syllabic verse"...

Benoît de Cornulier, Centre d'Etudes Métriques, Université de Nantes

MUSIQUE ET VERS : SUR LE RYTHME DES COMPTINES¹

I. LA COMPTINE SELON LA METRIQUE GENERATIVE.^β

On entendra par analyse "généralive" des comptines le point de vue exposé depuis une quinzaine d'années, à propos spécialement de l'anglais (nursery rhymes) mais aussi d'autres langues (Napoli sur l'italien, Guéron sur le français, etc.), par Morris Halle, Samuel Keyser et leurs disciples. Soit la comptine française, que je suppose connue, mais qui sera progressivement décrite ici:

Une poule sur un mur
 α Qui picore du pain dur
 Picoti Picota
 Lèv'la queue et pis s'en va

Suivant l'analyse généralive, développée par Jacqueline Guéron à propos de cet exemple notamment, la métrique de l'expression Une poule sur un mur consiste en ce qu'un français y reconnaît une réalisation linguistique d'un certain schéma abstrait ("abstract pattern"), qu'on peut présenter sous la forme:

X X X X

Ce schéma se réaliserait par les quatre "accents" indiqués en capitales dans la notation: Une POUle SUR un MUR, ces accents découlant suivant Guéron des règles normales de l'accentuation du français. En anglais, le début de poésie enfantine Ride a cockhorse to Banbury Cross serait également susceptible de recevoir quatre accents principaux (RIde, HORse, BAN-, CROSS), ce qui le rendrait reconnaissable par des anglophones comme réalisant le même schéma abstrait "X X X X".

Ce qui paraît le plus ambitieux dans la théorie généralive des comptines est le caractère très général de l'interprétation qu'on y donne du schéma abstrait, ici X X X X. Il est clair, dit Guéron (1978 : 3), s'inspirant notamment de Halle (1970 : 64), qu'il est indépendant du langage:

"Chaque unité du schéma (X) pourrait aussi bien être associée à un élément non linguistique (pas de danse, colonne de façade, plantation dans un jardin) qu'à un élément linguistique (mot, syllabe, lettre, phrase). Ce sont les règles de correspondance qui lieront l'unité abstraite à un objet du monde réel".

Dans les études dont j'ai connaissance, les formules du type "X X X X" sont présentées sans traduction, comme si elles représentaient d'une manière parfaitement transparente les schémas abstraits, voire s'identifiaient à eux. Cependant on

pourrait à priori imaginer plusieurs manières profondément différentes de les interpréter, en sorte qu'elles sont un peu ambiguës, ou allusives. La formule "X X X X" est une figure¹ graphique constituée par l'alignement de quatre symboles identiques à distances égales; comme elle s'insère dans une écriture (on peut imaginer que ce soit la "transcription" graphique d'un schéma abstrait), on peut à priori se demander si la mise en ligne et l'égalité des distances séparant les symboles est conditionnée par l'écriture graphique ou si elle est significative. Si cette figure graphique représente, comme le suppose l'usage qu'on en fait, des structures temporelles ("vers" de comptines) aussi bien que spatiales (colonnade), on peut se demander quelle est exactement la propriété commune à ses interprétations spatiales et temporelles. S'agit-il simplement du nombre d'éléments de même nature, en l'occurrence le nombre 4 ? Mais alors la théorie générativiste ne serait qu'une variante de l'idée traditionnelle formulée en termes simples par Martinon (1905 : 3) : "Le premier élément de tout vers, c'est le nombre, au sens mathématique du mot, car tout rythme déterminé implique un dénombrement. Mais le dénombrement s'applique à des objets différents"; dans cette optique, il suffirait de dire que la métrique de Une poule sur un mur consiste en ce qu'un français reconnaît le nombre 4 de ses accents. Les exemples du type "colonnes de façade", "plantation" (par opposition par exemple à "groupe de fûts" ou à "forêt"), chez Morris Halle et Jacqueline Guéron, suggèrent nettement que la figure "X X X X" suggère quelque chose de plus que le nombre de "quatre" X: une espèce de régularité dans la répartition des X. Mais cette régularité n'est pas explicitée. Si on s'en tient aux colonnes d'une façade et aux pas d'une danse, on pourrait penser que la figure "X X X X" indique une égalité des intervalles spatiaux ou temporels d'un X à l'autre. Cependant, aucune régularité temporelle n'est prise en compte par les analyses générativistes des comptines. Au contraire, le fait qu'elles décrivent par les mêmes types de formules de schémas abstraits les vers littéraires du type du pentamètre anglais ou du vers français classique implique que ces figures n'impliquent aucune régularité de durée d'un X à l'autre. Par exemple, Morris Halle (1970 : 66) indique explicitement que le même schéma métrique "X X X X" est réalisé dans ces 3-syllabes français de Hugo:

Ma vieille ame
Enrageait

et dans ce début de poésie enfantine anglaise:

A swarm of bees in May
Is worth a load of hay

(Un essaim d'abeilles en mai Vaut une charge de foin). Or pour que des vers français du type de ceux de Hugo soient régulièrement égaux

entre eux, et non pas boiteux ou libres, il n'importe pas, si on les récite, qu'ils soient dits plus ou moins vite les uns que les autres, ni que leurs syllabes soient débitées à intervalles réguliers; en témoigne la possibilité d'insérer une pause dans un vers sans modifier en rien sa mesure; ceci semble admis par les générativistes, qui n'ont jamais soutenu à ma connaissance la thèse, depuis longtemps réfutée, suivant laquelle la mesure du vers français serait de nature chronométrique. Par conséquent, en caractérisant par le schéma abstrait "X X X X" le "vers" Une POUle SUR un MUR, les métriciens générativistes nous disent simplement que sa mesure est déterminée par le nombre de 4 accents, tout comme la mesure du vers Il fuit, s'élançait, dans "Les Djinn" de Hugo, est déterminée par le nombre de 4 syllabes. La succession temporelle des éléments comparés ne serait métriquement spécifiée qu'à l'égard du nombre.

Cette théorie du mètre en général, et du mètre de comptine en particulier, me paraît inadéquate compte tenu, notamment, des remarques suivantes.

1) Les expressions ma vieille arme et enrageait sont l'une et l'autre métriques, selon les générativistes, parce qu'elles réalisent par leur structure syllabique le schéma "X X X". Mais elles ne le réalisent pas moins dans les phrases Ma vieille arme, demain, sera réparée et Max, touché à l'aine par un contre-exemple, enrageait; et pourtant, là, elles n'arrachent pas la prose à elle-même, ne font pas des vers. Donc réaliser le schéma "X X X" en succession syllabique n'est pas une condition suffisante pour être métrique ou pour être un vers. Est-ce une condition nécessaire? Non: Dort est un vers dans un sonnet célèbre de Ronsard (Fort / Belle / Elle / Dort ...); Tout dort est un vers dans la 1ère strophe des "Djinn" de Hugo; Au bout d'un flot en est un dans la 3ème strophe; D'un couvent maudit en est un dans la 4ème strophe; Fuyons sous la spirale en est un dans la 5ème; et ainsi de suite jusqu'aux expressions de 8 syllabes: n'importe quelle suite de moins de 9 syllabes peut être un vers en français, et comme au-delà de 8 ou 9 le nombre syllabique n'est plus perceptible pour qui que ce soit, ceci veut dire que n'importe quel nombre syllabique peut être métrique en français, pourvu qu'il soit perceptible. Il est donc inutile d'imaginer des schémas métriques planant dans un ciel des idées et mètres abstraits, au-delà de notre "monde réel" (comme dit J. Guéron dans le passage cité plus haut). La condition essentielle et suffisante pour qu'une suite de mots soit un vers, chez Hugo par exemple, n'est pas qu'elle réalise quelque schéma abstrait - car tout réalise quelque schéma abstrait, qu'il suffit d'abstraire - mais qu'elle soit équivalente en nombre syllabique à au moins une suite voisine (d'où l'élimination du vers solitaire): ces suites se rendront mutuellement vers par cette équivalence. La métrique est d'abord, en général, équivalence contextuelle - immanente au texte -, donc référence à l'intérieur d'un texte, avant d'être, accessoirement ou exceptionnellement, référence à un modèle culturel¹. L'inadéquation d'une définition de la mesure en termes, essentiellement,

de conformité à un schéma abstrait (défini dans "la" théorie métrique et non dans le contexte), plutôt que de conformité mutuelle en contexte, apparaîtra plus clairement si on la transpose aux équivalences rimiques: TOUTE terminaison de mot peut rimer, pourvu qu'on lui en associe contextuellement une pareille. Nul ne songerait à dire qu'être une terminaison rimante (une rime), c'est "être conforme à un schéma abstrait de terminaison phonique", quoique, bien entendu, toute terminaison soit conforme aux schémas qu'on peut abstraire d'elle-même; et nul, par exemple, n'imaginerait de dire que le vers de Ronsard Mignonne, allons voir si la rose rime PARCE QUE sa finale réalise un certain schéma abstrait, à savoir le schéma /-oza/; car il faudrait imaginer autant de schémas abstraits de rimes que de sons finaux possibles en français: fantômes inutiles. Ce vers rime non dans l'absolu d'un ciel métrique, mais, comme occurrence concrète, dans la strophe précise où il apparaît, parce qu'il y est suivi d'un vers terminé par le mot décloise; en un contexte différent, il pourrait ne pas rimer, quoiqu'il réalise toujours le ou les mêmes schémas abstraits de terminaison. L'absurdité est, pour l'essentiel, égale dans une définition des mètres en termes de conformité à un schéma abstrait, elle y est seulement moins évidente parce que le fait que le nombre syllabique n'est pas sensible au-delà de 8 en français est inconnu de la plupart des métriciens, et que son importance est sous-estimée par ceux qui le connaissent. Pour qu'une expression rime dans un texte, il faut donc qu'il s'y trouve au moins une autre expression: les rimes vont par groupe d'au moins deux; et de même les vers, parce que la définition du vers comme équivalent implique sa pluralité; la définition du vers par sa conformité à un schéma abstrait n'implique pas cette pluralité.

Si un concept inutile analogue à celui de "schéma abstrait" n'a jamais été utilisé dans la description des rimes au niveau élémentaire (je ne parle pas ici des schémas de rimes), c'est au moins en partie parce qu'il n'existe pas de rime dominante dans une culture à la manière dont il existe souvent un ou deux mètres dominants (cf. n.1 p. 446).

2) Certaines analyses métriques générativistes confirment que la condition d'équivalence qui constitue le principe même du mètre n'est pas impliquée (n'est pas "captée") par la notion de schéma abstrait. Par exemple Keyser (1969 : 333) définit le patron abstrait du vers de Beowulf comme la concaténation de deux hémistiches du type "X S (S)", où "X", étant "normalement non-actualisé", est clairement accessoire, et où "S" doit être réalisé par une expression contenant, pour l'essentiel, une syllabe fortement accentuée; or les parenthèses autour du second "S" signifient qu'il est facultatif; mais un hémistiche à un accent n'est pas par cela-même équivalent à un hémistiche à deux accents, et deux vers dont l'un a trois accents et l'autre quatre ne sont pas métriquement équivalents pour si peu. De même, Morris Halle (1970 : 67) définit pour la poésie anglaise les schémas abstraits

"(X) X X" et "(X) X X X", définissant des mètres à "2 ou 3" et "3 ou 4" accents. Dans un article de 1975 (p. 112-113), Morris Halle et Samuel Keyser proposent pour Beowulf et d'autres textes de la même tradition un "schéma métrique abstrait" où le demi-vers "se compose de X, XX ou XXX", de sorte que "les règles du schéma métrique donnent naissance à neuf mètres", dont "X X", "X XXX" et "XXX XXX"; il est certain que le schéma métrique abstrait qui donne naissance à des produits divers ne porte pas en lui la notion d'équivalence; et dès lors je ne vois pas en quoi il contient la notion de mesure telle que celle-ci est immanente au poème.

Aucun métricien générativiste à ma connaissance n'a jamais proposé de décrire "le" vers français "de 1 à 8 syllabes" par le schéma métrique abstrait suivant:

(X) (X) (X) (X) (X) (X) (X) X

Les "X" parenthésés étant facultatifs, ce schéma donnerait naissance aux vers de 1 à 8 syllabes. Ce qu'une telle analyse n'indiquerait pas est pourquoi les vers de 3 syllabes, par exemple, vont avec les vers de 3 syllabes, et ceux de 8 avec ceux de 8, et pourquoi un "vers" de 3 syllabes, ou de 8 syllabes, contextuellement isolé ou mélangé à des expressions de nombre syllabique variant, n'est pas un vers. Le bon sens, sans doute, a préservé ces métriciens de produire une analyse de la versification française aussi dégagée de la notion même de mesure, mais cette analyse serait parfaitement conforme à la théorie générativiste du vers comme réalisation d'un schéma métrique abstrait à éléments optionnels, et elle serait même dans ce cadre d'une simplicité optimale.

3) Présenter une comptine en se contentant d'écrire, par exemple :

Une poule sur un mur
Qui picore du pain dur, etc.

c'est déjà sélectionner un type d'analyse. Car les comptines sont des formules orales, transmissibles d'une manière orale; quel sens prend leur transcription en écriture d'adultes, avec une mise en lignes à initiales majuscules, comme des vers littéraires ? Publier une comptine ainsi imprimée, c'est la donner à lire, alors qu'elle est faite pour réciter ou entendre réciter, éventuellement dans le cours d'un jeu, d'une manière bien définie. C'est prendre le risque de donner à la comptine l'apparence de vers littéraires, et de la priver inversement de propriétés rythmiques qu'elle a dans l'usage qu'en font les enfants.

Toute personne qui se souvient de son expérience enfantine des comptines sait en effet qu'on n'est pas libre dans sa manière de dire une comptine à la manière dont on peut l'être dans la diction d'un vers littéraire. Les paroles de comptine sont généralement solidaires d'un rythme, parfois même d'une esquisse mélodique, comme les paroles d'une chanson sont solidaires de la mélodie et du rythme de la chanson. Prétendre citer une comptine alors qu'on en écrit seulement les pa-

roles revient donc un peu au même que prétendre faire connaître une chanson en publiant ses paroles sans mentionner la musique; et prétendre décrire la musique d'une comptine en tenant compte seulement de la structure phonologique de ses paroles risque de revenir au même, toutes proportions gardées, que prétendre analyser un opéra de Mozart en se contentant d'analyser des "vers" écrits par Da Ponte. Or malheureusement, mais pour des raisons économiques évidentes, beaucoup de prétendus recueils de comptines ne sont que des recueils de paroles de comptines; celui de Baucomont et Cie, qui est un des plus sérieux en français, et qui a du moins le mérite de mentionner l'existence d'une structure musicale des comptines, ne donne d'indication musicale que dans une minorité de cas. La plupart des analyses générativistes du "mètre" des comptines et "nursery rhymes" ne mentionnent pas l'existence de leur rythme musical, ou n'y font allusion qu'incidemment et comme à un fait négligeable; c'est le cas notamment des études de Halle et Keyser sur les comptines de langue anglaise et de Napoli sur le domaine italien; même silence, mais à une importante exception près dont je discuterai¹, dans les nombreuses études de J. Guéron sur les domaines anglais et français. D'où, me semble-t-il, non pas un progrès, mais au contraire une régression par rapport à des études comme celles de Brailoiu (1956) ou de Burling (1966).

4) L'idée d'éléments métriques optionnels (et non pas simplement d'éléments extramétriques) peut s'appuyer, dans le cas de certains "vers" de comptines notamment, sur le fait qu'un "vers à trois accents" par exemple peut apparaître comme contextuellement équivalent à un "vers à quatre accents", et par suite figurer isolé au milieu de "vers à quatre accents" sans paraître boiteux. Mais alors que Morris Halle (1970) assimile, comme on l'a vu plus haut, le "vers à 3 accents" de la comptine A swarm of bees in May au vers français littéraire de 3 syllabes en tant que réalisant l'un et l'autre le même schéma métrique abstrait "X X X", seul le vers de comptine peut être rendu contextuellement équivalent à un "vers" à 4 éléments; un vers de 3 syllabes ne peut être ni traité, ni senti comme métriquement équivalent à un vers de 4 syllabes dans la versification française classique; les 3-syllabes ne sont égaux qu'entre eux, et les 4-syllabes qu'entre eux. Burling pouvait rendre compte de la possibilité d'équivalence entre deux "vers" de 3 et 4 syllabes accentuées dans une comptine en les présentant sous leur jour musical: notant que les durées séparant les "coups" des vers de comptine sont mesurées, il proposait de considérer qu'un vers de 3 syllabes ne peut équivaloir à un vers de 4 que moyennant un "silence" pris en compte par la mesure chronométrique, comme en musique; la reconnaissance de ce "silence" permet de dégager, sous l'inégalité 3 syllabes accentuées n'égale pas 4 syllabes accentuées, une égalité de durée compatible avec l'idée de mesure. Mais alors la mesure n'est pas simplement dans le nombre 3 ou 4 d'accents, elle est dans une durée.

II . DEFENSE DE L'ANALYSE LINGUISTIQUE DES COMPTINES : J. GUÉRON (1978)

Seule à ma connaissance, je le rappelle, l'étude de J. Guéron (1978) mentionne et discute la possibilité d'une analyse fondamentalement musicale des comptines françaises et anglaises. Elle le fait, en gros, de la manière suivante.

Le vers de comptine Qui la sonne? La baronne serait défini chez Burling (1966) par une suite de "quatre temps forts", et chez Brailoiu (1956) par "des paires de durées musicales" : en l'occurrence une succession de quatre noires. Telles sont les analyses "musicales". Celle, linguistique, de Halle et Keyser, pose que le vers réalise, par la succession de ses syllabes accentuées, un schéma abstrait "X X X X". Guéron n'en dit guère plus sur l'analyse musicale, qu'elle discute à peine directement¹; son argumentation consiste plutôt à développer et préciser l'analyse générativiste dans son application au domaine français: la réussite de cette analyse est censée montrer l'infériorité de l'analyse musicale.

Guéron distingue deux types de vers de comptine; les uns réalisent par leur syllabes accentuées le schéma abstrait A : "(X X)_H (X X)_H", ce qui veut dire qu'ils sont composés de 2 hémistiches dont chacun réalise le schéma "X X"; exemple: "Une POUle SUR un MUR". Les autres réalisent par leurs syllabes accentuées le schéma abstrait "X X X (X)", ce qui veut dire qu'ils ne sont pas divisibles en hémistiches, et qu'ils ont 3 ou 4 accents au choix. S'agit-il de deux variantes d'un même schéma général, à 3 ou 4 "X" avec ou sans hémistiche, ou de deux schémas radicalement indépendants? En d'autres termes, les vers du type A sont-ils des variantes quasi-isométriques des vers du type B, ou sont-ils simplement des vers d'un autre mètre? Ce problème n'a peut-être pas grand sens dans la métrique générativiste, qui ne définit pas le vers par son équivalence contextuelle; cependant Guéron semble nettement se placer dans une perspective unitaire, puisqu'elle écrit (p. 12-13) qu'il se trouve "souvent" des comptines qui mêlangent les vers des deux types, "ce qui crée des variations rythmiques quelque peu déconcertantes, mais grammaticales, car rien dans notre grammaire ne défend le choix" d'un schéma pour certains vers et de l'autre pour d'autres. Guéron ajoute que les hémistiches et les vers sont des "mots phonologiques".

Elle complète cette analyse métrique par une grammaire de l'accentuation en français. Tout syntagme d'une certaine importance est accentué sur sa dernière voyelle pleine. D'où les deux accents marqués dans les syntagmes de: "(une POUle) (sur un MUR)". Tout mot phonologique reçoit, outre un accent final, un accent initial (p. 17): d'où l'accent initial de "(SUR un mur)", qui est un hémistiche donc un mot phonologique, et de "(Une poule...)", qui est un mot phonologique à double titre, comme début d'hémistiche et de vers. Bref, la grammaire française veut 4 accents dans une poule sur un mur, et ces 4 accents sont ce qui détermine prio-

ritairement et essentiellement le rythme de ce vers en comptine. Suivant ces règles, le vers "(Petit oiseau)_H (d'or et d'argent)_H" devrait s'accentuer: "(Petit oiseau) (d'or et d'argent)"; mais Guéron pose (p. 19) un "filtre rythmique universel" interdisant la succession immédiate de syllabes accentuées dans un groupe rythmique; elle le complète par une "règle de réajustement rythmique" qui éloigne le second accent du premier, d'un cran, et qui transforme par exemple la suite "Petit oiseau d'or et d'argent" en la suite "Petit oiseau d'or et d'argent", qui figure en effet comme vers dans une de ses citations. Cependant la succession immédiate de syllabes accentuées s'observe, même à l'intérieur d'un hémistiche, comme dans: "(Un, deux) (trois, quatre)": là, la grammaire est en effet violée selon Guéron, mais cela produit un "effet comique": l'irrégularité est stylistiquement justifiée.

Mon propos ici n'est pas essentiellement de critiquer l'analyse grammaticale de Guéron en tant que telle. Tout de même, si j'ai bonne mémoire, je n'ai jamais ressenti le moindre effet comique dans la succession immédiate de deux accents même à l'intérieur d'un hémistiche, et de ce fait le "filtre rythmique universel" tel que le formule J. Guéron ne me paraît pas convaincant. De plus, si je ne connaissais que les paroles de "Petit oiseau ..." et qu'on me demandait d'en deviner le rythme en comptine, je penserais certainement à l'accentuation de "Petit oiseau d'or et d'argent" (accent final dans "petit") avant d'imaginer celle que mentionne J. Guéron; je ne vois donc pas la nécessité d'un accent initial de "mot phonologique" au début de tout vers de comptine; j'ai le même problème avec plusieurs des vers cités par elle, dont l'accentuation m'intrigue; je ne prétends pas mettre en doute leur possibilité, mais je doute que leur justification soit purement grammaticale, ce qui est l'enjeu même du débat soulevé par J. Guéron.

Mais justement, le problème est de savoir si l'analyse grammaticale est ici prioritaire et essentielle. Or sur ce point l'argumentation de Guéron m'apparaît comme défectueuse à plusieurs égards.

D'abord, s'agissant de comparer deux sortes d'analyse, elle consacre une ligne, et en fait trois mots, "quatre temps forts", à l'analyse de Burling, contre plus de vingt pages au point de vue de Halle-Keyser. Ainsi résumée, on ne voit pas en quoi l'analyse de Burling se distingue de l'analyse générativiste, puisque la notion de temps fort n'est pas définie par Guéron. Burling avait lui-même résumé son analyse dans un abstract en tête de son article (1966 : 148, je traduis) :

"Les poésies enfantines dans beaucoup de langues consistent en "verses" de quatre vers ("lines"), et chaque vers a quatre "coups" principaux ("beats", entre guillemets). Les coups sont séparés par des durées égales et sont généralement marqués par des syllabes ayant un accent ("stress")

ou quelque autre caractéristique phonologique qui les détache des syllabes environnantes, mais des repos ("rests") peuvent arriver à la place d'un coup en certaines positions".

Il apparaît au vu de cet abstract que l'analyse de Burling diffère de celle des générativistes sur un point essentiel, qui n'est donc pas discuté par Guéron: l'existence d'intervalles de temps isochroniques entre les "coups"¹. Ce seul point ne semble suffire à invalider l'argumentation de J. Guéron; car elle devrait montrer, ou bien que la description en termes d'isochronie est inexacte, ou bien qu'elle est inférieure à la description grammaticale, ou bien encore, que l'isochronie est dans tous les cas une simple conséquence automatique de l'accentuation - ce qui est évidemment faux.

Une autre différence capitale, et non signalée, entre l'analyse générativiste et certaines analyses musicales apparaît à la lecture des premières lignes de l'analyse de Burling (1966 : 1418):

"L'immense majorité des poésies enfantines en anglais ont 16 "coups", qui se divisent en quatre "vers" ("lines", entre guillemets) de quatre coups chacune. Chaque coup est à égale distance temporelle de ses voisins".

Autrement dit, alors que les générativistes ne décrivent que le vers isolé, Burling décrit l'ensemble du quatrain comme une totalité isométrique. Ainsi, non seulement la doctrine générativiste n'exprime pas la nécessité qu'une comptine ne se réduise pas à un seul "vers", mais elle n'exprime pas le fait qu'il existe une régularité mesurée dans le passage d'un vers à l'autre non moins qu'à l'intérieur de chaque vers. Ne justifiant pas ce silence, l'argumentation de J. Guéron ne peut pas démontrer la supériorité de l'analyse métrique des générativistes sur celle des musicologues.

Non seulement les comptines discutées ont un rythme quasi-musical, mais la plupart d'entre elles ont au moins un embryon de structure mélodique dont l'existence n'est pas mentionnée par Guéron (1978). Par exemple, beaucoup de variantes de comptines françaises sont récitées sur deux notes distantes d'un ton musical; ainsi celle que je connais de "Une poule sur un mur". Il manque dans l'argumentation de Guéron une démonstration, qui serait difficile à faire, de ce que ces structures mélodiques, si rudimentaires soient-elles, sont une conséquence de la structure grammaticale des paroles.

Certaines comptines, dont Guéron cite seulement les paroles avec leur "accentuation", me paraissent même franchement bizarres en l'absence de toute indication proprement métrique en termes de durée. Par exemple (p. 8, je souligne les accents indiqués par Guéron) :

Pampanipole, un jour du temps passé,
 Passant par la ville, rencontre les gens du Roi.
 Beau pigeon d'or, les gens des allumettes,
 Beau pigeon d'or, le petit cochon dehors!

J'ai eu beau lire et relire cette "comptine" en appuyant sur les accents indiqués ici, elle ne me faisait que l'effet de "vers libres" à la manière littéraire. J'ai ensuite essayé de le faire en espaçant isochroniquement les accents: l'effet me paraissait encore assez bizarre. Mon étonnement s'est dissipé quand, lisant dans le recueil de Baucomont & Cie (1970 : 47) la section rédigée par F. Guibat sur "mélodie et rythme des comptines", j'ai vu que celle-ci figurait au nombre de celles qui "semblent avoir eu dès le début une musique originale propre": Guibat note une version musicale, qui transforme ces vers libres en chanson tout à fait conforme à la métrique musicale traditionnelle. Cette expérience a contribué à me convaincre que citer des paroles de comptines comme si c'était des poésies graphiques, sans indiquer l'existence de la mesure, c'est les dénaturer¹.

Le deuxième vers de la comptine citée en tête de cet article est dans certaines variantes, dont celle que j'ai connue enfant et celle que cite Guéron (1973 : 202) : "Qui picote du pain dur". Mais une variante que j'ai plus souvent entendu citer par des gens du Nord aussi bien que du Midi est: "Qui picotait du pain dur" (cf. Baucomont & Cie, p. 38; peu importe ici le choix du verbe "picoter" ou "picorer", variable aussi)². La variante citée par Guéron est conforme à son analyse grammaticale. La seconde ne l'est pas. Dans les deux cas le rythme de comptine est le même. Ceci me semble illustrer la véritable portée de l'analyse de Guéron (1978): en supposant que son analyse grammaticale serait toujours correcte et en conformité avec le rythme des paroles de comptine, elle ne montrerait pas que le rythme des comptines dépend de leurs paroles, puisqu'une explication équivalente consiste à dire que ce sont les paroles qui sont adaptées au rythme de comptine: ce qui paraît mieux en accord avec la constance de ce rythme dans la diversité des langues. Dans cette perspective, on peut seulement dire que les paroles de la variante "picotait" sont moins bien adaptées au rythme que celle avec "picote", parce que l'accent musical n'y coïncide pas avec l'accent syntagmatique.

III . L'ANALYSE MUSICALE TRADITIONNELLE DES COMPTINES

L'analyse des formes "normales" de comptines selon Burling (1966) peut être

illustrée de la manière suivante sur un exemple français:

QUATRAIN	{ DISTIQUE I	VERS I (<u>une poule</u> (<u>sur un mur</u>)
		VERS II (<u>qui picotait</u> (<u>du pain dur</u>)
	{ DISTIQUE II	VERS III (<u>picoti</u> (<u>picota</u>)
		VERS IV (<u>Lèv'la queue</u> (<u>et pis s'en va</u>)

Soit une structure emboîtée et binaire à tous les niveaux de coups ("beats"), groupés par 2 en hémistiches à leur tour groupés par 2 en vers à leur tour groupés par 2 en distiques à leur tour groupés par 2 en quatrains ("verses"). Soit 16 coups, isochroniquement espacés du premier au dernier. La division du vers en hémistiches n'est que suggérée par Burling, et ne l'est que pour les vers à quatre accents effectifs.

Un coup est normalement marqué par une syllabe accentuée dans la récitation. Des syllabes non "accentuées" peuvent intervenir entre les coups, et plus rarement (selon les langues) avant le premier ou après le dernier; en anglais il y en a de zéro à trois entre deux coups adjacents quelconques; contrairement à Lanier (1911) et à Stein & Gil (1980), Burling doute que leur espacement soit fortement régulier, et souligne qu'elles ne modifient rien à l'isochronie des 16 coups majeurs.

Un coup peut être occupé ("filled") par un repos ("rest") constitué par une pause. Cette possibilité est limitée selon les langues. Il ne peut y avoir, semble-t-il, qu'une pause par vers, et seulement en limite de vers, en sorte que tout vers comprend on moins 3 coups successifs marqués par des accents. La pause peut advenir en fin de vers (anglais) ou parfois au début (bengkulu, Sumatra). La distribution des vers à 3 et à 4 accents n'est pas quelconque. Le type que j'appellerai 4/4/4/4, illustré en français par "Une poule ...", l'est en anglais par:

Humpty Dumpty sat on a wall
Humpty Dumpty had a great fall
All the king's horses and all the king's men
Couldn't put Humpty together again

Le type de quatrain à pause le plus commun est 4/3/4/3 comme dans:

Old King Cole was a merry old soul
And a merry old soul was he R
He called for his pipe and he called for his bowl
And he called for his fiddlers three R

(on note les repos selon Burling par "R"). Moins commun dans les poésies enfant-

n1 nes ("Hickory, dickery dock"), le type 3/3/4/3 triomphe dans le "limerick"¹:

There was a young plumber of Leigh R
 Who was plumbing a girl by the sea R
 She said "Stop your plumbing, There's somebody coming"
 Said the plumber, still plumbing, "It's me" R

Moins fréquents sont les types 4/4/4/3 et 3/3/3/3 en anglais. D'une manière générale, le type de distique 3/4 est exclu, et un 2nd vers de 3 suppose un 4ème vers de 3. Inversement, en bengkulu où la pause semble advenir en début de vers, on rencontre plutôt le type 3/3/3/4, ou 3/4/3/4 comme dans:

R Pak-pak pisang
Pisanku belum masak
R Masak sebidji
Diurung bari bari

Telle est en gros la structure métrique de la forme "normale" universelle de comptine selon Burling.

En écriture musicale traditionnelle, la transcription la plus plausible d'une comptine telle que Une poule ... est sans doute, quant au rythme (en négligeant la mélodie éventuelle), celle qu'en donne Guibat pour une version belge dans Baucomont (1970 : 44). Chaque syllabe-note est représentée par un symbole exprimant sa durée relative, soit une "noire", ici "n", soit une "croche", ici "c", les noires représentant des sons d'une durée égale, et double de la durée des sons représentés par des croches (en durée, n = 2c); soit, pour Une poule..., la notation:

c c c c c n c c c c c n c c n c c n c c c c c n

(où les "n" se trouvent correspondre aux syllabes rimantes et à la finale de "pico-ti"). De plus on regroupe traditionnellement les séries de notes en "mesures" dont les limites sont marquées par des barres, de manière que toutes les mesures aient une durée égale, et qu'elles commencent par ce qu'on estime être un temps "fort"; d'où cette division:

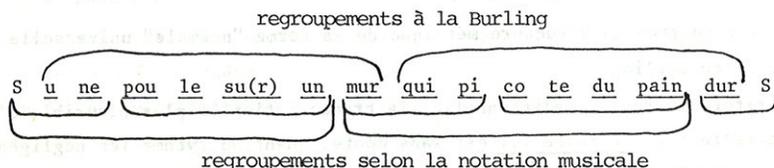
c c / c c c c / n c c / c c c c / n c c / n c c / n c c / c c c c / n

soit des mesures d'une durée égale à 2 noires ("mesures de 2/4"). Le texte étant censé être exhaustivement "mesuré", pour que le dernier "n" appartienne à une mesure, il faut imaginer que le rythme de la comptine contient un "silence" dont la durée, ajoutée à celle du dernier "n", donnera le temps d'une mesure (2n); donc un silence de même durée que "n", ou "soupir", que je noterai ici "S". Du même point de vue, il faut imaginer un soupir rythmique avant les deux premières notes de la comptine, pour qu'elles forment avec lui une mesure, à moins qu'on ne renonce simplement à les considérer comme "métriques". D'où la représentation suivante:

/ S c c / c c c c / n c c / c c c c / n c c / n c c / n c c / c c c c / n S /

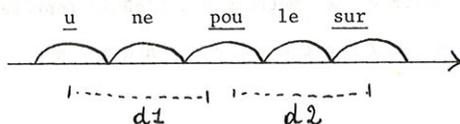
Une règle implicite et évidente de ce mode d'écriture, mais non formulée dans les traités courants, est que deux sons ou "silences" qu'on y représente par des symboles exprimant leurs durées se succèdent immédiatement dans le temps (sans chevauchement) s'ils sont représentés par deux symboles se succédant immédiatement l'un à l'autre; ainsi "c c" représente deux sons de même durée non chevauchant et non séparés par un silence.

Il existe une frappante discordance entre l'analyse impliquée par cette représentation et celle de Burling. Pour la faire apparaître clairement, en réduisant la comptine à son premier distique supposé isolable, je signale ci-dessous les regroupements métriques de syllabes supposés par Burling (vers le haut) et ceux supposés par la notation musicale traditionnelle (vers le bas):



Pour faciliter la correspondance j'ai regroupé les mesures musicales par paires, correspondant mieux aux vers de Burling. La manifestation de discordance la plus évidente réside en ceci que les syllabes correspondant à des "temps forts", c'est-à-dire notamment mur et dur, sont prises pour fins de mesure par Burling, et pour débuts de mesure dans la notation musicale traditionnelle. De ce fait, correspondant aux "accents" terminaux de syntagme en français, elles sont séparées de leur "syntagme" grammatical dans la notation musicale, mais non dans l'analyse de Burling; à cet égard, l'analyse de Burling reflète donc bien la structure linguistique et même l'apparence versifiée de la comptine, alors que l'analyse musicale lui fait subir une distorsion étonnante.

Il est essentiel de comprendre la signification de cette discordance. Or il est impossible de la comprendre si on ne comble pas une lacune dans l'analyse de Burling. Selon lui, les coups ("beats") isochroniquement espacés sont marqués par des "syllabes" accentuées; autrement dit, dans "une poule sur", la "syllabe" pou est à égale distance de la syllabe u et de la syllabe su(r). Qu'est-ce à dire? Sur le graphique suivant, le temps est représenté par un axe orienté vers la droite, dont les syllabes, représentées par des arcs de cercle, occupent des portions égales:



Soit "d1" la durée de u à pou, "d2" la durée de pou à su(r). Les durées d1 et d2 sont censées être égales selon Burling, mais en l'absence d'autre précision, cette égalité est absolument vague; car, si chaque note dure "une croche", la durée d1 durera 3 croches si on la calcule du début de u à la fin de pou, 2 croches si on la calcule du début de u au début de pou, ou de la fin de u à la fin de pou, ou du milieu de u au milieu de pou, et 1 croche si on la calcule de la fin de u au début de pou (ce qui est a priori tout à fait raisonnable); même incertitude sur d2. Or il est connu depuis longtemps que l'isochronie rythmique repose essentiellement en musique sur les débuts de sons, et que les "temps forts" sont des instants plutôt que des durées. Il faut donc préciser que les coups espacés isochroniquement sont des instants (points temporels) et non des durées, et qu'ils sont représentés par des débuts de syllabe (ou de noyau syllabique), ou débuts de son, et non par des syllabes ou sons.

Cette mise au point de l'analyse de Burling facilite sa comparaison avec l'analyse selon la notation musicale. Dans celle-ci les barres de mesure, insérées entre la figure de note correspondant à un temps fort et le symbole précédent, correspondent donc aussi bien à l'instant du temps fort (début de note) qu'à l'instant de l'achèvement du son ou silence précédent. Puisque ces deux instants sont ponctuels (de durée nulle), et qu'ils se succèdent sans durée intermédiaire, ils sont donc quasi-simultanés. Par suite, pour constater l'isochronie des espacements entre temps forts, il est indifférent de mesurer "l'intervalle entre deux temps forts" (ce qui serait fidèle à l'idée de Burling), ou "la durée commençant avec un temps fort et s'achevant à l'instant qui précède immédiatement le temps fort suivant" (notation musicale). Et ainsi les isochronies formulées par Burling sont impliquées, d'une manière indirecte, dans la notation musicale; peu importe, du reste, qu'on prenne ou non le soin d'y placer des barres de mesure.

Cette ressemblance entre l'analyse de Burling et celle inspirée de la notation musicale étant aperçue, on peut s'apercevoir qu'il ne faudrait peut-être pas trop prendre au sérieux, du point de vue de l'analyse métrique, certaines particularités de la notation musicale sur lesquelles reposent entièrement certains savants débats entre métriciens. Pourquoi l'écriture musicale occidentale traditionnelle a-t-elle choisi, pour marquer certaines isochronies, de placer la barre de mesure avant le temps fort, et non pas après? C'est qu'elle ne pouvait pas procéder autrement. Les temps forts, qui sont des instants, ne sont pas représentés en tant que tels dans l'écriture traditionnelle; elle représente seulement les durées des sons dont ils sont les commencements; une croche, par exemple, est la notation d'une certaine tranche de temps dont elle n'exprime pas particulièrement le début, le milieu ou la fin. Si la barre de mesure correspondant à un temps fort était pla-

cée après, et non avant la figure de note correspondant à ce temps, en supposant que cette figure soit une croche, la barre de mesure marquerait un instant séparé du temps fort de la durée d'une croche. L'isochronie entre débuts de note ne pouvait donc pas être marquée par des barres placées après les notes concernées. Restait, à la rigueur, la possibilité de faire coïncider les notations de limites de mesure avec les symboles, c'est-à-dire, par exemple, de placer la barre non avant ou après la figure de note, mais sur elle; il est évident que d'un point de vue pratique cette méthode était moins bonne que celle qu'a imposée la tradition; mais même théoriquement, si elle n'est pas carrément fautive à la manière de celle qu'on vient de discuter, elle est moins précise que la méthode traditionnelle; car, puisqu'une figure de note exprime globalement et indivisiblement toute la durée d'un son, en identifiant l'instant d'une limite de mesure à ce son, on n'exprimerait pas le fait que ce qui compte est l'instant du début du son; il faudrait ajouter une règle précisant ce point; l'écriture traditionnelle en fait heureusement l'économie. C'est donc une erreur, que de croire comme on le fait souvent qu'il est essentiel à la musique que, puisque les mesures commencent par un temps fort (ce qui est exact), elles ne se terminent pas par un temps fort (ce qui est inexact): l'un n'empêche pas l'autre; de même, là où deux territoires voisins sont définis par une frontière commune, le fait qu'elle soit frontière de l'un n'empêche pas qu'elle soit frontière de l'autre: elle définit l'un autant que l'autre. L'erreur critiquée ici vient du fait qu'on ne voit pas que le placement des barres de mesure dans la notation traditionnelle y est une conséquence obligée de la signification des figures de notes. Etienne Souriau commet cette erreur dans le chapitre même (1947 : chap. 28) où, tout en reprochant aux métriciens du vers français de "présenter comme un fait ce qui n'est qu'une convention de notation" (p. 159), il assure que le placement des barres de mesures isochrones avant les temps forts est rationnellement nécessaire (cf. ci-dessous p. 143)¹.

n1

Plutôt que de discuter ici de toutes les analyses qui rendent compte de la structure isochronique des comptines, je vais maintenant en esquisser une qui se situera plutôt du côté des analyses en coups (à la Burling); à cette occasion l'analyse de Brailoiu sera discutée; et les arguments que j'apporterai en faveur de mon analyse prolongeront implicitement la comparaison amorcée ici².

n2

D'emblée je dois prévenir le lecteur qui aurait le courage de dépasser cette page que, tout à fait profane en théorie comme en pratique musicale, j'ai dû renoncer à toute prudence pour essayer de mettre sur le papier quelques idées plus ou moins aventureuses, plus ou moins nettes, sur le rythme des comptines et la concordance paroles/musique; peut-être, sans que je m'en doute, plusieurs d'entre elles ont-elles déjà été émises, et réfutées ... Du moins

α. Ce mot (emprunté à Burling, Brajčič, ou Guéron?) est peu adéquat de "une parole" →
ni il ne s'agit pas de couple de composition, au moins ni le plan paroles.

130

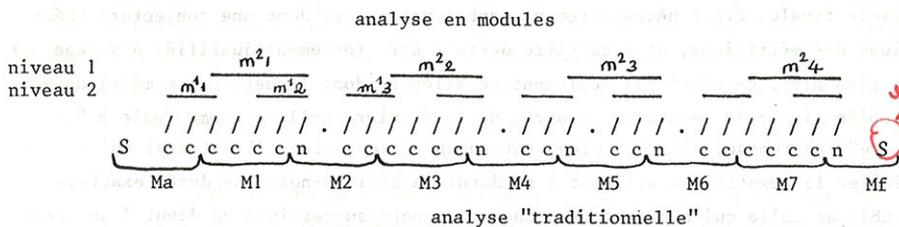
comptine à 16 coups où les coups pourraient se regrouper n'importe comment - ou ne pas se regrouper. Mais quel rapport y a-t-il entre cette structure en regroupements et l'isochronie elle-même ? c'est là que les analyses peuvent diverger. Burling ne précise aucunement la sienne. En se laissant guider par le modèle de l'écriture musicale traditionnelle, on pourrait penser que ce qui est regroupé n'est pas seulement des suites de coups (début de syllabes), mais des syllabes entières selon le rapport de leurs durées. Cette durée propre des syllabes (ou des "notes" correspondantes) ne sera pas prise en compte ici; on décrira la charpente rythmique comme formée, essentiellement, par les coups et les durées, sonores ou non, qui les séparent.

α. Que veut dire ici l'idée qu'un vers est constitué d' "hémistiches" ? Plus précisément, quelle est la justification métrique des hémistiches, c'est-à-dire quelle est l'équivalence qui les mesure réciproquement? Dire simplement que c'est l'égalité en nombre de coups, à savoir deux dans chacun, n'est pas suffisant, car cette propriété est indépendante de l'isochronie, en sorte que cette analyse n'établirait aucun lien entre l'isochronie d'une part, et la hiérarchie métrique d'autre part. En termes de durée et d'isochronie, si les coups c1 et c2 sont associés au premier hémistiche du premier vers et les coups c3 et c4 à son second hémistiche, il est clair que l'équivalence entre ces hémistiches réside dans l'égalité de deux durées: la durée c1-c2 qui lie c1 à c2 dans le premier hémistiche ("Une poule"), et la durée c3-c4 qui lie c3 à c4 dans le second ("sur un mur"). Or quatre coups définissent trois intervalles; l'égalité entre les deux intervalles extrêmes définit les hémistiches, mais la durée du second intervalle, à savoir c2-c3, n'entre pas dans cette définition. Telle est la principale particularité de cette analyse, qui pose à la base de la structure métrique des égalités entre durées disjointes de modules séparés. Cette disjonction des durées constitutives des hémistiches est associée au fait que les durées comparées sont liées aux coups qui les définissent. Pour que deux hémistiches déterminés par des coups ne soient pas disjoints, mais contigus, il faudrait nécessairement que le dernier coup du premier soit aussi le premier du second, et que par conséquent un début de syllabe ou de note appartienne à la fois à l'un comme fin et à l'autre comme début; une telle structure est concevable, mais le propre des structures modulaires est justement d'être différentes; la disjonction des durées mesurant les hémistiches est impliquée par la distribution des coups entre ces deux hémistiches. Cette distribution implique que la durée c2-c3 ne soit pas nulle, mais elle n'implique pas directement qu'elle soit égale aux durées de c1-c2 et c3-c4 constituant les hémistiches.

1) pourquoi l'intervalle i^1_4 entre le dernier hémistiche du premier distique et le premier hémistiche du second distique est égal aux autres i^1 ; 2) pourquoi, dès le niveau 1, la durée des intervalles est égale à celle des distiques (ou même, selon une exigence plus faible, pourquoi la durée des i^1 est un multiple de la durée des m^1). L'analyse musicale traditionnelle rend directement compte de ces égalités parce que, contrairement à l'analyse modulaire qui opère sur des durées disjointes, elle opère sur des durées continues, et considère chaque niveau de la durée musicale comme une succession de segments égaux se succédant sans interruption; en s'inspirant de ce point de vue, on peut supposer que la structure modulaire de la comptine est soumise à un Principe de Continuité du genre suivant: à chaque niveau, les unités successives sont égales entre elles, ou divisibles en unités successives égales. La monométrie constatée sur le plan modulaire, ainsi que les rapports entre intervalles et modules, pourraient dépendre essentiellement de ce principe, sur lequel je n'ai rien à ajouter aux analyses traditionnelles et récentes. Le but des remarques qui suivent est seulement de montrer que le Principe de Continuité, même hiérarchiquement exploité, n'explique pas tout, et que l'hypothèse d'une structure métrique modulaire le complète heureusement sur des points où il est en défaut.

V . LES FICTIONS METRIQUES DE L'ANALYSE TRADITIONNELLE.

Comparons l'analyse métrique proposée ici pour Une poule... avec celle que suggère la notation musicale traditionnelle, d'abord sous la forme du recueil de Baucomont (cf. §III), au vu du graphique ci-dessous:



La notation traditionnelle est représentée ici par la succession des c (croches) ou n (noires) correspondant aux syllabes de la comptine; les accolades du bas correspondent aux mesures indiquées dans Baucomont (p.44), au moins pour M1 à M7 (mesure 1 à mesure 7). Conformément aux principes de la notation traditionnelle, j'ai ajouté un soupir S, apparemment oublié dans Baucomont, pour compléter la durée de la mesure finale "Mf"; et j'ai ajouté avant la première note un autre soupir S

en cas de rupture de la comptine, ce silence "à l'occupe" par l'alternance « note », donc

pour compléter une éventuelle mesure initiale "Ma" dont on discutera.

Nous avons déjà noté au §III que les temps forts qui initient des unités de l'analyse de Burling achèvent les mesures de l'analyse "traditionnelle" (entendons: inspirée par la notation traditionnelle). Nous retrouvons bien entendu ici la même discordance: ainsi la dernière note initie la mesure Mf dans l'analyse traditionnelle alors qu'elle achève le dernier m^1 et le dernier m^2 dans l'analyse modulaire; nous avons déjà vu qu'il ne fallait pas surestimer la pertinence de cette opposition. Compte tenu de cette remarque, on peut constater que les mesures M1 à M7 de l'analyse traditionnelle correspondent exactement aux modules du niveau 2 et aux intervalles qui les séparent.

Considérons maintenant quelques différences entre ces deux analyses.

La mesure finale Mf, dans la notation musicale, commence par le début d'une syllabe-note qui s'achève au milieu de Mf ("va") et s'achève par un "soupir", c'est-à-dire par un "silence" exactement mesuré. Cette analyse métrique est pour le moins curieuse - les musiciens ne la trouvent pas curieuse simplement parce qu'ils y sont habitués. Car elle dit, précisément, que l'air de la comptine n'est pas terminé au moment où on a fini de la prononcer, et qu'il faut encore attendre le temps d'une demi-mesure pour que la comptine soit métriquement achevée¹. Elle introduit dans la forme de cet objet sonore qu'est la comptine une absence de son, "silence", dont le début peut se distinguer du son qui le précède (fin de la syllabe "va"), mais dont la fin ne saurait se distinguer du silence non mesuré qui suit la comptine une fois achevée et est extérieur à elle; autrement dit, le silence censé achever la comptine est rigoureusement indistinguishable du silence qui est simplement l'absence même de la comptine. Le silence final de mesure finale, étant nécessairement inobservable, est donc une conjecture théorique des métriciens, et à ce titre devrait être fortement justifié. A y regarder de plus près, ce n'est pas seulement ce silence, dont la pertinence métrique est problématique: la mesure de la durée de la dernière syllabe comme égale à "une noire", ne repose, elle non plus, sur aucune observation. Il est vrai qu'on peut réciter la comptine en allouant à sa dernière syllabe-note une durée exactement double de celle qui sépare deux attaques de note successives au début d'un vers; mais pour dire qu'une syllabe a une durée mesurée \underline{d} , il ne suffit pas de montrer qu'on peut la prononcer en lui donnant effectivement cette durée: il faut montrer qu'elle doit l'avoir, sous peine, par exemple, de donner l'impression de boîterie ou de discordance. Car si on renonçait à ce principe, tout deviendrait "métrique" - chaque syllabe, dans la prose même, ayant forcément la durée qu'elle a - ou plutôt, la notion de métrique et de mesure serait vidée de son sens. Or il importe peu à l'exactitude du rythme de la comptine Une poule ..., pour ceux qui la récitent, qu'on y fasse durer la dernière syllabe "va" deux

fois plus longtemps que, par exemple, la première. Il est vrai qu'on peut le faire sans faire boîter le rythme; mais j'ai observé que la plupart des enfants qui la récitent, même en scandant sensiblement l'isochronie des durées internes, donnent au contraire à la syllabe "va" une durée particulièrement courte, et paraissant parfois quasiment ponctuelle à l'oreille¹. Le seul moment précisément fixé dans la mesure Mf est celui de l'attaque de la note qui l'initie; et comme cette attaque de note marque aussi la fin de la mesure précédente M7, on est obligé d'avouer qu'aucune observation métrique ne justifie directement l'existence de la mesure Mf. C'est donc la pertinence métrique de la mesure Mf tout entière qui devrait être soigneusement justifiée par des considérations théoriques, à défaut de pouvoir l'être par des observations concrètes.

On pourrait avancer en faveur de la mesure Mf les justifications suivantes.

1) Les durées de son sont métriquement pertinentes à l'intérieur de la comptine ainsi qu'à son début: par exemple on ne peut pas remplacer la première syllabe, ou la seconde, par une croche, ou par une noire, sans fausser son rythme. Il est donc plus simple de supposer que les durées de son sont métriquement pertinentes aussi à la finale de la comptine, c'est-à-dire partout. La dernière note ne doit pas faire exception.

2) Les trois premiers vers de la comptine occupent la même durée dans la notation musicale de Baucomont (à savoir la durée de 8 croches, ou de 4 noires); les sept premiers hémistiches ont la même durée: 4 croches, ou 2 noires. L'analyse musicale de Brailoïu exprime justement ces égalités. Une analyse à la Burling, même complétée par l'analyse modulaire, n'en rend pas compte puisqu'elle ne mesure pas la durée de la finale du dernier hémistiche et du dernier vers.

3) Les nombres de mesures, dans l'analyse musicale, ont des propriétés intéressantes. Par exemple, si on ne pose pas l'existence d'une véritable mesure initiale Ma dans la notation de Baucomont, et qu'on considère les deux premières syllabes comme hors-mesure (anacrouse), on obtient 8 mesures, grâce à l'hypothèse de Mf; 8 est le double de 4, lui-même double de 2; cette composition binaire converge avec la composition rimique en deux distiques de deux vers. Il est vrai que ces 8 mesures sont décalées par rapport aux vers linguistiques (cf. §III), mais si on renonce comme Brailoïu à privilégier les temps forts en position paire c2, c4 ... c16, on peut couper le texte en 16 mesures (moitiés des précédentes) sans rejeter le début en anacrouse ni ajouter des silences au début et à la fin; et on peut regrouper ces 16 mesures en parfait accord avec le contenu linguistique des hémistiches et des vers. Dans la première analyse, il faut supposer un silence final; et dans les deux, il faut supposer que la dernière syllabe est entièrement mesurée; ces hypothèses sont le prix à payer pour découvrir la binarité du nombre des mesures.

2 (même symbole par de Hoch)
 4) Si on complétait la comptine par un second quatrain - ce qu'on peut faire tout simplement en la répétant deux fois de suite -, on devrait attendre, pour le commencer, c'est-à-dire pour placer sa première attaque de syllabe, pendant la durée de 4 croches à partir de la fin de M7. C'est donc que M7 est suivi d'une mesure Mf, que toute addition à la comptine doit respecter. Ne voilà-t-il pas une observation témoignant directement de l'existence de Mf ?

5) Si la dernière note n'est pas intégrée à la mesure Mf, alors, puisqu'elle n'est pas intégrée à M7, elle est hors-mesure. N'est-il pas ridicule de laisser hors mesure la note qui achève la comptine en donnant une rime, et qui, pour peu qu'il y ait une véritable mélodie, conclut mélodiquement sur la tonique comme c'est le cas dans la variante citée par Baucomont ?

Telles sont les principales justifications qu'il me semble qu'on peut donner de l'existence d'une mesure finale Mf. Qu'on ne m'accuse pas d'avoir caricaturé la doctrine traditionnelle: elle ne donne même pas ses raisons, et j'ai essayé de les mettre à jour. Ces raisons ne me paraissent pas probantes, compte tenu des remarques suivantes.

Commençons par le plus facile. La 5ème justification est totalement suspendue à l'idée que les temps forts commencent, et non terminent des mesures; nous avons déjà vu (§III) que cette opposition est elle-même conditionnée par la notation musicale en durées de sons, et que par conséquent la pertinence de la position des barres de mesure ne devrait pas être surévaluée: même en restant dans une métrique des durées de son, on pourrait dire que l'attaque de la dernière syllabe, censée initier Mf, marque en même temps l'achèvement de M7. La dernière syllabe est donc métrique, par son attaque, en tant que marquant la fin de M7, même si Mf n'existe pas. Dans l'analyse modulaire, l'attaque de la dernière syllabe-note est métrique en tant que finale du dernier module à chaque niveau. En un mot, il est inutile de supposer la mesure Mf pour justifier la pertinence métrique de l'attaque de la dernière syllabe. Quant à la durée éventuelle de cette syllabe après son attaque, elle sera discutée à propos des autres justifications.

La première justification est que considérer la durée de la dernière syllabe comme non-métrique revient à créer une exception, puisque la durée de toutes les autres syllabes serait métrique. Remarquons d'abord qu'il n'y a là "exception" que si la "règle" est formulée d'une certaine manière peu nuancée ("La durée de toutes les syllabes est métrique"); mais qu'on formule la règle avec plus de précision, "Toute durée de son comprise entre deux attaques de syllabe ou de note est métrique", et la prolongation éventuelle de la dernière syllabe ne fait plus exception, tout simplement parce qu'elle n'est pas concernée, contrairement à

que les séparer demanderait un effort positif, par exemple un coup de glotte; d'autre part, le besoin de marquer la cohérence et l'individualité d'une unité mélodique ou syntaxique peut se marquer, parfois, par la liaison à l'intérieur et la séparation aux frontières. Ces phénomènes peuvent interférer avec les contraintes de l'isochronie, mais ils en sont indépendants par leurs principes. La première justification de la mesure finale Mf n'est donc pas convaincante.

La deuxième justification de Mf subit le contrecoup des critiques précédentes. Si la durée de la dernière syllabe des trois premiers vers n'est pas métriquement déterminée, on n'est pas fondé à dire que celle du dernier vers est déterminée parce qu'il doit être, ainsi, égal aux précédents. Ce qui est mesuré et égal d'un vers à l'autre, c'est la durée comprise entre sa première et sa dernière attaque de syllabe. Cette égalité est correctement impliquée par les notations musicales traditionnelles, et représentée dans l'analyse modulaire par le fait que chaque vers correspond à la succession d'un m^1 et d'un m^2 .

La troisième justification met en avant la binarité des nombres de mesures. Notons d'abord que l'analyse modulaire met aussi à jour une structure binaire, puisqu'elle pose, notamment, 4 modules au niveau 2 et 8 modules au niveau 1. Or ces nombres ne sont pas obtenus au même prix dans les deux analyses. Il n'y a 8 mesures dans l'analyse conforme à la notation de Baucomont que si, en posant la mesure Mf, on refuse de poser une mesure initiale Ma, c'est-à-dire à condition de rejeter les deux premières syllabes de "Une" en anacrouse; cette analyse en 8 mesures ne rend pas compte des deux premières syllabes de la comptine, alors que l'analyse modulaire les intègre sans artifice au premier module de niveau 1. Dans une métrique des durées de sons, seul un découpage à la Brailoïu fournit le nombre 8 sans laisser aucun résidu; mais, outre que ce découpage suppose qu'on mesure la durée de la dernière syllabe, il ne distingue pas les temps forts reconnus par le découpage de Baucomont; ces temps forts sont distingués dans l'analyse modulaire en tant qu'ils y déterminent les modules du niveau 2. Ainsi, pour dégager le nombre 8, l'analyse en durées de son doit soit rejeter certaines syllabes en anacrouse, soit ne pas distinguer les 8 principaux temps forts; l'analyse modulaire ne rencontre aucun de ces deux inconvénients. L'hypothèse de la pertinence de la mesure Mf n'est donc pas démontrée par la nécessité de dégager la structure binaire de la comptine.

La cinquième justification dit, en somme, qu'on constate l'existence de la mesure Mf quand on coud un second quatrain au premier. Cette formulation est spé- cieuse; car ce qu'on constate, c'est que dans un ensemble rythmique comprenant par exemple une suite de deux quatrains du type de Une poule ..., la première syllabe du second quatrain est séparée de l'attaque de la finale du quatrain précédent par la durée d'une mesure; mais on ne constate pas que cette mesure

⊕
 ↓
 non: cf p 136 et schéma p 133
 d'une demi-m.

existe aussi à la fin d'un ensemble constitué uniquement d'un quatrain. On ne tient donc pas là enfin l'observation concrète qui fait défaut à la théorie de la mesure finale *Mf*. Or cette mesure intermédiaire entre quatrains doit pouvoir s'expliquer indépendamment de l'hypothèse d'une mesure finale absolue *Mf*. En effet, quand on coud deux quatrains ensemble, on coud, au niveau 1, deux suites de 8 modules de manière à en former une de 16 modules. Or nous avons déjà vu que les modules sont disjoints, c'est-à-dire qu'il y a toujours un intervalle de temps entre deux modules successifs; nous avons vu que, plus précisément, un principe de continuité fixait de manière isochronique la durée des modules aux niveaux 1 et 2. La même analyse peut s'étendre, sans qu'il soit besoin d'aucune hypothèse supplémentaire, à une suite de deux quatrains, et rend compte de l'intervalle entre quatrains sans qu'il faille supposer que cet intervalle a une existence métrique en l'absence d'un second quatrain qu'il séparerait du premier. Mais supposons un instant que le principe de l'argument critiqué ici soit correct, et que la mesure constatée entre deux répétitions d'un même quatrain doive être supposée déjà existante à la frontière d'un quatrain isolé; d'abord, au nom de quoi déciderait-on que cette mesure appartenait à la fin du premier quatrain plutôt qu'à l'initiale du second? et surtout, il faudrait accepter bien d'autres conséquences qui n'étaient pas prévues; par exemple, quand on coud un deuxième quatrain à la comptine de manière à ce que le tout forme une unité, on doit placer son premier temps fort à une mesure de durée après le dernier temps fort du quatrain initial - ce qui est censé justifier *Mf* -; mais ce n'est pas tout: on doit aussi placer le deuxième temps fort à une mesure du premier, c'est-à-dire à deux mesures du dernier temps fort du quatrain initial; et ainsi de suite; mais alors il faudrait conclure que toutes ces mesures, étant prédéterminées par le rythme du quatrain initial, lui appartiennent, et qu'ainsi il est suivi non pas d'une, mais de plusieurs mesures vides. Le principe qui conduit à de telles conséquences est assurément mauvais, et la cinquième justification de *Mf* est donc inacceptable. Il est beaucoup plus simple de reconnaître que toute mesure prédéterminée par la métrique d'un quatrain antérieur l'est en vertu des principes de continuité et de structure modulaire appliqués à l'ensemble, exactement de la même manière qu'ils s'appliquent à un quatrain isolé.

Ainsi aucune des justifications que j'imagine qu'on peut avancer en faveur de l'hypothèse d'une mesure finale *Mf* ne me paraît sérieuse. On imagine aisément une explication de la croyance en l'existence de *Mf*: c'est, encore une fois, le principe de base de la notation musicale traditionnelle. Nous avons vu (§III) pourquoi celle-ci obligeait à placer les barres de mesure avant les notes dont les attaques sont des temps forts; le résultat est que si le dernier temps fort est donné, comme il arrive le plus souvent, par la dernière note, cette note est

attention:
cf ⊕
p138

placée après la dernière barre de mesure si celle-ci correspond bien au dernier temps fort; et ainsi, graphiquement, la dernière note, malgré son importance primordiale (par son attaque), a l'air d'être tout entière rejetée hors de la dernière mesure. Il est bien rassurant pour l'oeil, alors, de placer une barre de mesure supplémentaire après elle, cloturant ainsi les bouts de lignes de la portée, et intégrant la dernière note tout entière dans le réseau métrique; car la notation musicale est telle que pour enclore l'attaque de la dernière note dans la dernière mesure, il faut aussi y enclore toute sa prolongation.

n4 Mais les compositeurs de musique prouvent de fait, en plaçant souvent un "point d'orgue" au-dessus de la note finale d'un morceau, qu'ils ne prennent pas au sérieux la valeur métrique de sa durée: le point d'orgue signifie que la durée de cette note "doit être prolongée aussi longtemps que l'exige le bon goût de l'exécutant" (Danhauser, §233)¹.

n2 La barre placée après la dernière syllabe-note de la comptine Une poule ... dans une notation musicale de type traditionnel est donc peut-être parfaitement justifiée sur le plan pratique, dans le cadre de cette notation. Mais il n'y a aucune raison de croire qu'il existe une mesure proprement dite, Mf, dont elle marquerait la fin². La mesure finale d'un air dans la notation traditionnelle est une fiction d'écriture, née des contraintes de cette notation.

VI . L'ANALYSE MODULAIRE INTEGRE L' "ANACROUSE".

α n3 On définit l'*anacrouse* en musique comme l'ensemble des notes qui, parfois, "précèdent le premier temps fort du rythme auxquelles elles appartiennent"³. La définition de l'*anacrouse* suppose donc celle des temps forts, que la notation et l'analyse traditionnelle placent généralement aux débuts des mesures. Rappelons ici le découpage d'Une poule ... en mesures que propose, très normalement, la notation de Baucomont (p. 44, c notant une croche et n une noire, de durée double):

c c / c c c c / n c c / c c c c / n c c / n c c / n c c / c c c c / n

La métrique traditionnelle divise un air en suites isochrones, elles-mêmes éventuellement divisibles d'une manière régulière en suites isochrones; ce qu'on évoquera en disant qu'elle propose une hiérarchie emboîtée des niveaux d'isochronie, les mesures d'un niveau h étant composées de mesures du niveau h - 1. Dans cette perspective, les deux premières notes de la comptine ci-dessus, n'occupant que la durée d'une demi-mesure, posent un problème qu'on peut résoudre de trois manières. 1) Ou bien on renonce à distinguer les temps forts ainsi distingués, et, au lieu d'en compter seulement 8 comme dans Baucomont,

α. F. Carton, Intro à la Phonét. du F., Bordas, définit anacrouse "hors mesure"

on en reconnaît 16 égaux entre eux; d'où 16 mesures d'une durée de deux croches ou une noire, ce qui correspond au choix de Brailoiu. 2) Ou bien on maintient la distinction des 8 temps principaux, mais, au niveau métrique correspondant à ces temps, on renonce à considérer que les deux premières croches sont mesurées: elles sont hors de la mesure, "extra-métriques", "en surnombre". 3) Ou bien, en maintenant ce niveau, on intègre les deux premières notes à l'analyse métrique en considérant qu'elles sont précédées d'un silence d'une durée de deux croches (soupir); elles forment avec ce soupir initial la mesure initiale "Ma" que j'ai notée dans le graphique de la page 133.

Si chacune de ces analyses a ses partisans, c'est qu'aucune n'est pleinement satisfaisante. Brailoiu omet purement et simplement de signaler l'existence de 8 temps principaux, et contribue de cette manière, ainsi que par plusieurs autres choix, à creuser entre la métrique de la musique traditionnelle des adultes et celles des comptines un abîme qu'il n'entreprend pas de justifier. Il est sans doute plus banal, dans une notation musicale, de faire le découpage du Baucomont, en rejetant les deux premières syllabes de la comptine "en anacrouse", ce qui du reste n'oblige pas à préciser si on tient pour la solution 2 ou pour la solution 3. L'inconvénient de la solution 2 est évidemment qu'en posant deux syllabes-notes comme "en surnombre", non mesurées à un certain niveau métrique, elle crée une exception au principe suivant lequel toute mesure d'un niveau inférieur s'intègre à une mesure du niveau supérieur, ainsi rendu exhaustif; on peut craindre que ce qui apparaît comme non métrique dans une analyse soit seulement ce qu'elle échoue à expliquer. L'inconvénient de la solution 3 est son arbitraire; elle pose un silence initial de la comptine dont nulle personne indifférente à la théorie musicale ne soupçonne l'existence, qui n'est pas "auditivement" distinguable du silence antérieur à la comptine, et qui par conséquent, lorsqu'une comptine est entendue, ne pourrait être "imaginé" que rétroactivement; ce silence n'est-il pas une pure fiction destinée à donner à l'analyse en mesures de quatre croches un faux air d'exhaustivité?

L'analyse modulaire résout directement ce problème, précisément parce qu'elle reconnaît l'existence d'une structure non-emboîtée d'isochronies. Les modules d'un niveau h pouvant être constitués par les fins de modules du niveau $h - 1$, il s'ensuit automatiquement que le premier module de niveau h peut être précédé d'un module plus court de niveau $h - 1$. Si les modules et intervalles de niveau h sont pris pour "mesures" fondamentales, il s'ensuit alors que le premier module de niveau $h - 1$ se trouve situé "en anacrouse" - c'est-à-dire avant le module dont sa fin marque le commencement. La mesure initiale Ma n'est qu'une fiction destinée à intégrer ce que l'analyse traditionnelle n'explique pas. La

reconnaissance d'une charpente modulaire du rythme dispense de cette fiction en donnant à l'anacrouse, au moins en de tels cas, son véritable sens.

VII . CONCORDANCE DES PAROLES ET DE LA STRUCTURE METRIQUE.

Comment la structure de la comptine en expressions linguistiques et en vers s'articule-t-elle avec sa structure métrique "musicale" ? La réponse à donner à cette question dépend évidemment de la manière dont on analyse chacune de ces structures, et notamment la structure musicale.

Les quatre rimes⁴, renforcées par la comparaison avec d'autres comptines, suggèrent clairement un découpage en 4 unités, "vers", qui sont celles qu'on représente par la mise en lignes à initiale majuscule quand on imprime une comptine sans noter son rythme, comme j'ai fait au début de cette étude. La structure grammaticale converge fortement avec cette structure en "vers": le vers 1 est un groupe nominal sujet (Une poule sur un mur), auquel s'appose une épithèse relative constituant le vers 2 (Qui picote du pain dur); l' "onomatopée" Picoti picota remplit exactement le vers 3, et le groupe verbal isolé Lèv' la queue et pis s'en va remplit exactement le vers 4. Il y a même une certaine convergence entre le découpage en distiques indiqué par les deux paires de rimes plates, puisque l'ensemble des deux premiers vers constitue exactement un groupe nominal sujet total (épithète relative incluse).

Si on voulait pousser plus loin l'analyse syntaxique, je crois qu'on pourrait s'entendre au moins sur la reconnaissance des groupes suivants: Une poule, un mur, du pain dur, la queue sont des unités (groupes nominaux); sur un mur est une unité (groupe prépositionnel); de même Lèv' la queue (espèce de groupe prédicatif ou "verbal") et et pis s'en va (groupe conjonctif à noyau prédicatif), lui-même vraisemblablement divisible en et pis et s'en va. L'écriture même Picoti picota distingue là deux espèces de mots (onomatopées combinées). On imagine que s'il fallait prononcer ce texte en ignorant le rythme de la comptine, on pourrait lui donner une structure prosodique (intonation, accentuation, tempo) correspondant avec sa structure syntaxique; disons que dans cette mesure le rythme choisi serait au moins en partie "syntaxique". Les éléments rythmiques d'une telle interprétation pourraient correspondre en gros à des constituants syntaxiques du texte; mais notons tout de suite un point de décalage systématique: en français, les membres prosodiques tendent à s'achever par une syllabe non féminine (dont la voyelle ne soit pas un "e muet"); si une unité syntaxique correspondant avec un membre prosodique se termine par une syllabe féminine, celle-ci tend donc à ne pas être englobée dans le schéma rythmique de ce membre, et peut même parfois s'intégrer au membre prosodique suivant; ainsi, Une poule sur un mur peut se

rythmer en ces deux membres: Une pou - le sur un mur, et Qui picote du pain dur en: Qui pico - te du pain dur. Cette division rythmique est habituelle en français, et ne donne pas l'impression d'enjambement; autrement dit, dans ce cas, on peut encore parler d'un rythme syntaxique. Ce principe de rattachement des syllabes "débordantes" que sont les finales à e muet vaut aussi bien au niveau du découpage en mot: si on fait correspondre à chaque mot du premier vers un membre rythmique, on obtient donc la suite rythmique u - ne pou - le sur - un - mur. A part ce détail qui est parfois controversé, les constituants syntaxiques reconnus ici paraîtront sans doute évidents, étant entendu que cette analyse ne prétend pas être exhaustive.

Si, se laissant porter par les habitudes de l'enseignement musical, on analyse la comptine en une suite de durées de sons regroupées en mesures commençant, et non s'achevant, par un temps fort, on "constatera" inévitablement entre la structure métrique musicale et celle des paroles une discordance généralisée et systématique. C'est ce qui paraît à l'oeil nu, et qui ne peut que choquer une personne non habituée à voir la notation musicale d'une chanson; ainsi les barres de mesures coupent, chez Baucomont: Une / poule sur un / mur, et: Pico / ti pico / ta. Certains théoriciens sont si habitués à voir ces discordances, et si enclins à prendre la structure de l'écriture musicale pour la structure même de la musique, qu'ils semblent être tout à fait résignés à ce paradoxe et vont jusqu'à l'ériger en principe; ainsi Etienne Souriau (1947 : 163-164) pense discréditer le découpage rythmique que Grammont propose des vers français en notant que les frontières de mesures y correspondent aux frontières syntaxiques; il déclare cette convergence "esthétiquement pénible" et "fort irrationnelle", vu que "le schème rythmique n'est que le principe cyclique d'un processus continu", et que "la place de la barre avant la thesis (temps fort) a parmi ses raisons de marquer cette continuité (par l'attraction de l'arsis (temps faible) vers la thesis suivante, à travers la barre) à laquelle la notation contraire substitue une discontinuité". O merveilleuse aptitude d'une théorie à se flatter même de ses disgrâces! Nous avons déjà vu que pour réduire l'essentiel de ces discordances, il suffit de distinguer, comme essentielles, les attaques de syllabe ou de note, et de considérer que les durées étant mesurées d'une attaque à l'autre, l'attaque qui initie une durée mesurée achève par le fait même la précédente.

De ce point de vue, il nous faut reconsidérer notre conception de la structure syllabique et de la structure mélodique en tant que telles, même indépendamment de la métrique isochronique. Pourquoi les durées se mesurent-elles le plus généralement à partir des instants des attaques de syllabes ou de notes, plutôt que d'emblée à partir des durées de ces syllabes et de ces notes? J'ai proposé³ d'ex-

pliquer ce fait de la manière suivante. Les notes, dans la musique, et les syllabes, dans le langage, sont des unités d'information que l'auditeur a pour tâche de distinguer et identifier dans l'ordre où elles apparaissent. Par exemple, comprendre un énoncé où figure le mot ahuri, c'est reconnaître, au passage, ce mot dans cet énoncé; et pour le reconnaître, il faut reconnaître, au passage, les quatre phonèmes, a, ü, r et i qui le composent. On sait qu'en français, à un débit de conversation normal, la durée des consonnes, spécialement des occlusives, est négligeable et peut être considérée comme pratiquement nulle du point de vue de la perception; elles paraissent généralement instantanées; à première vue, le comportement des voyelles paraît différent; très brèves en certaines positions, elles sont remarquablement "élastiques" et tendent souvent à s'allonger sensiblement, notamment en finale de groupe prosodique; à un tempo lent, ce sont elles, pour l'essentiel, qui sont "ralenties" et s'allongent; dans le chant, la comptine ou la déclamation, comme aussi dans le cri, alors que la plupart des consonnes ne dépassent guère une certaine durée, les voyelles semblent pouvoir s'allonger indéfiniment; ainsi l'enfant qui crie: Maman! en donnant à la voyelle finale /ã/ une durée pouvant excéder une seconde. Cette diversité apparente entre consonnes et voyelles masque une ressemblance plus profonde: que la réalisation d'une voyelle française soit d'une durée moyenne, extrêmement longue, ou quasi nulle, la chronologie du décodage phonémique peut être toujours la même: elle est identifiable et distinguable à l'instant même de son apparition. Qu'elle se prolonge au-delà de cet instant d'apparition peut avoir parfois, sans doute, d'autres fonctions comme celle de supporter une variation mélodique, ou de faire attendre ce qui suit, etc., mais cela n'ajoute plus rien à la détermination de la structure en phonèmes. Dans le cas même où l'allongement des voyelles est une forme d'insistance destinée à bien faire comprendre un énoncé à quelqu'un qui entend mal, on peut le comparer à la répétition; lorsqu'un mot est prononcé plusieurs fois pour être mieux sûrement compris, les occurrences successives s'ajoutent à la première, mais en sont distinctes, et ne la modifient pas; il en va, non pas tout à fait, mais un peu de même, quand une voyelle est allongée afin d'être plus sûrement identifiée: le son "ajouté" par la prolongation n'ajoute aucune information phonologique à l'information de départ; en quelque sorte il la répète. Du point de vue de l'information phonémique, un son de voyelle en français comprend donc deux phases fonctionnellement distinctes: l'apparition, déterminant le moment où le phonème est identifiable, et le prolongement, redondant à cet égard. Il semble, d'autre part, que nous décodions la chaîne phonémique par syllabes, et non simplement par phonèmes; et on sait aussi que les

α: = la voyelle

éléments essentiels des syllabes sont des voyelles. Ainsi les attaques de voyelles sont des moments principaux de l'information phonologique.¹

Cette hypothèse peut s'étendre aux mélodies constituées par des tons stables et discrets. Une musicologue à qui je soumettais cette idée (Bonnie Wade, UCB, février 1982) me signale que des expériences récentes ont montré que la hauteur, par exemple, d'une note de violon était généralement identifiée dès l'audition de son attaque. De même, si les deux premières notes de Une poule sont des ré et la troisième un do, ce do ne sera pas reconnu comme tel à la fin de son émission, mais dès le début. Cette note comprend donc, fonctionnellement, deux parties: l'attaque, qui l'identifie, et la prolongation éventuelle, redondante du point de vue de cette identification.

Si ces hypothèses sont, en gros, correctes, le principe du repérage des isochronies dans la comptine est naturel: du point de vue de la chronologie de l'information, en ce qui concerne l'identification des voyelles et des hauteurs de notes, en général les attaques sont décisives, et les prolongations sont secondaires. On observe donc, simplement, que la métrique isochronique se fonde, non pas sur toutes les propriétés physiques des sons indistinctement, mais principalement sur des moments pertinents de l'information phonologique et mélodique.

Il n'est donc pas arbitraire, à un certain niveau de l'analyse, de considérer uniquement les attaques de syllabes-notes dans l'analyse d'une comptine. Et en se plaçant à ce niveau de pertinence, rien n'interdit de considérer une suite de moments de l'information comme une continuité. Par exemple, nous pouvons considérer la durée déterminée par la suite des attaques de syllabes d'un mot, c'est-à-dire allant de la première à la dernière; appelons-la la durée d'attaques (de syllabes) de ce mot; ainsi, dans Picoti picota, en supposant que les syllabes ti et ta aient une durée double des autres syllabes (noire / croche), la durée d'attaques de syllabes de picoti (ou de picota) est inférieure (2 croches) à la durée totale de prononciation de chacun de ces mots (4 croches). De même, étant donnée une séquence de notes, nous pouvons considérer sa durée d'attaques (de notes), distincte de sa durée totale (comprenant la durée de la dernière note). Dans ce qui suit, on distinguera au besoin par un segment de l'axe temporel des durées d'attaques d'unités à examiner; par exemple, si on s'intéresse particulièrement au niveau des mots, on peut représenter les durées d'attaques des mots picoti et picota en notant le vers correspondant: ||.|| ; il doit être clair qu'à ce niveau de l'analyse, puisqu'on ne retient, de la chaîne syllabique et mélodique, que certains événements privilégiés, certaines attaques de sons, il n'importe pas que le temps séparant ces attaques soit occupé par des si-

lences ou par du son.

Nous allons maintenant, du point de vue des durées d'attaques, comparer la manière dont les unités musicalement métriques correspondent, dans l'analyse modulaire d'une part, et dans des analyses plus classiques d'autre part, aux unités linguistiques de la comptine. Comme ce point de vue peut être déroutant, parce qu'il diffère à plusieurs égards à la fois de ceux auxquels on est accoutumé, illustrons-le pas à pas.

Soit le vers Picoti picota, rythmé : / / / . / / / ; si nous voulons indiquer par un trait continu la durée d'attaques de syllabes de chacun de ses deux mots, nous pouvons le faire ainsi: — — — . — — — ; mais il peut être utile de séparer la représentation des durées d'attaques de celle des attaques, en la plaçant au-dessus, ou au-dessous d'elle, par exemple ainsi :

— — — — — —
/ / / . / / /

Les deux mots picoti et picota forment une unité d'un niveau supérieur, espèce de mot composé, qui a aussi sa durée d'attaques de syllabes; la dissociation dans le sens vertical permet d'exprimer distinctement et les durées d'attaques de mots, et les durées d'attaques de groupes de mots; en l'occurrence :

durées d'att. de groupes de mots	— — — — —
durées d'att. de mots	— — — — — —
notation rythmique	/ / / . / / /

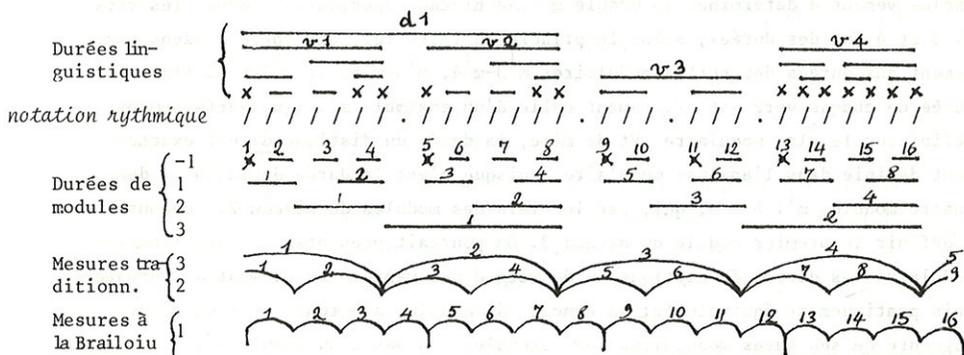
Et ainsi de suite, car on peut ainsi noter autant de niveaux qu'on veut, du mot à la phrase, en utilisant une ligne distincte pour chaque niveau. La durée d'attaques d'un mot monosyllabique étant ponctuelle par définition, puisque les deux attaques extrêmes qu'elle rejoint sont la même et unique de ce mot, les durées ponctuelles d'attaques des mots monosyllabiques du vers Lèv' la queue et pis s'en va peuvent être représentées par des croix (X) :

durées d'attaques de mots	X X X X X X X
notation rythmique	/ / / / / / /

En notant les durées d'attaques d'une suite telle que Une poule sur un mur, rappelons-nous que nous avons décidé de rattacher toute syllabe finale à e muet au groupe qui la suit (u - nepou - lesur - un - mur au niveau des mots, unepou - lesurunmur à un niveau de groupes supérieurs), soit en l'occurrence :

durées d'att. de groupes	— — — — —
durées d'att. de mots	X — — X X
notation rythmique	/ / / / / / /

Voici enfin le schéma global de comparaison. Au-dessus de la ligne de notation rythmique (attaques de syllabes-notes représentées par des barres) sont représentés quelques niveaux de durées d'attaques linguistiques, du mot à la "phrase", par exemple, pour le dernier vers, les durées d'attaques de: Lèv', la, queue, et, pis, s'en, va; puis au-dessus, laqueue, etpis, s'enva; puis au-dessus: Lèv'laqueue et etpis'enva; enfin: Lèv'laqueueetpis'enva. Au-dessous de la ligne de notation rythmique sont représentés quelques niveaux de durées d'attaques de modules numérotés de -1 à 3; le niveau -1 que j'y ai ajouté est hypothétique, et de toute façon lacunaire puisque certains "modules" n'y sont représentés que par leur extrémité terminale¹. Au-dessous, deux niveaux de mesures traditionnelles numérotés 3 (plus grandes) et 2 (plus petites, celles indiquées chez Baucomont), et enfin les 16 petites mesures de Brailoïu (niveau numéroté 1), regroupables par 4 dans l'analyse de Brailoïu. Quelques indices supplémentaires faciliteront la discussion: dans les durées d'attaques d'unités linguistiques ("durées linguistiques"), "d1" et "v1" à "v4" correspondent à des distiques ou vers selon leur ordre. De même, à chaque niveau, les mesures sont numérotées selon leur ordre d'apparition.



J'ai corrigé dans ce graphique la distorsion suggérée par la position des barres de mesure dans la notation traditionnelle, puisque ce point avait déjà été discuté. Ceci améliore donc la convergence des mesures traditionnelles (y compris les petites mesures de Brailoïu) avec la structure des "durées linguistiques".

Le concept de durée d'attaques (durée d'une suite discontinue), déjà appliqué dans ce schéma aux suites linguistiques, peut aussi s'appliquer aux modules. Notons d'abord qu'un module est l'association d'attaques de syllabes-notes avec la

durée délimitée par ces attaques; c'est donc la durée d'attaques de ces syllabes-notes. Or cette notion peut se généraliser de la manière suivante: de même que les trois attaques syllabiques de picoti et de picota déterminent une durée correspondant à chacun de ces mots, puis, à un niveau supérieur, la durée de l'ensemble picoti picota reliant ses six attaques syllabiques, de même deux ou plusieurs modules disjoints successifs peuvent déterminer, s'ils forment un groupe naturel, la durée qui va de la première attaque de son du premier à la dernière attaque du dernier; cette durée représente en quelque sorte l'espace de temps occupé par cette suite de modules. Cette notion permet d'apercevoir, entre la structure des "durées linguistiques" et celle des durées modulaires, des convergences frappantes. Considérons d'abord, par exemple, les durées linguistiques dl et vl à v4, qui correspondent non seulement à des unités grammaticales, mais à des unités de versification, et notamment aux "vers" rimés de la comptine. Le vers vl correspond exactement à la durée déterminée par la suite des modules m^1_1 et m^1_2 ; or cette suite est un ensemble métrique, puisqu'il s'agit des deux modules qui sont tels par équivalence mutuelle et qui contribuent exclusivement à déterminer le module m^2_1 au niveau supérieur. De même, les vers 2, 3 et 4 ont des durées, selon le principe utilisé ici, qui correspondent exactement aux durées des suites modulaires $m^1_3-m^1_4$, $m^1_5-m^1_6$, et $m^1_7-m^1_8$. Ainsi la durée de chaque vers est exactement celle d'un ensemble métrique parfaitement défini sur le plan modulaire. Et de même, la durée du distique dl est exactement définie dans l'analyse modulaire, puisque c'est la durée de la suite des quatre modules m^1_1 à m^1_4 , qui, par le biais des modules de niveau 2, concourent à définir le premier module du niveau 3. On pourrait présenter la justification modulaire des durées de distique ou de vers d'une manière légèrement différente, mais pratiquement équivalente: au concept de module, ajoutons celui de module augmenté de ses bases modulaires; par exemple, les bases du module m^3_1 du premier distique sont les modules m^2_1 et m^2_2 , puis, indirectement, les bases de ces bases, c'est-à-dire m^1_1 à m^1_4 . La durée de cet ensemble (à l'intérieur duquel il y a évidemment de nombreux cas de superposition) est automatiquement celle de la suite de m^1_1 à m^1_4 .

Remarquons qu'un module qui n'a pas de base modulaire, module "primitif" en quelque sorte, par exemple, un module du niveau 1 si le niveau -1 n'existe pas, est évidemment un cas particulier des "suites" métriques naturelles définies ci-dessus: suite "unitaire" pour ainsi dire. Cela vaut aussi bien d'un module, s'il en existe, qui aurait une ou deux bases modulaires telles que leurs durées seraient entièrement incluses dans la sienne; ainsi de certains des modules du

niveau 1 s'il existe un niveau -1 tel que je l'ai, hypothétiquement, figuré dans le schéma ci-dessus. Une suite de modules, ou un module augmenté de ses bases éventuelles, peut donc se réduire, à la limite, à un seul module. La convergence parfaite entre les structures linguistiques et modulaires s'étend alors aux unités suivantes: la durée de une pou(le) est celle du module m^1 "augmenté" (suite "unitaire"), égal à m^1 lui-même; la durée de un mur correspond à la suite $m^{-1}4$; la durée de sur un mur est celle de m^12 , la durée de -le sur un mur est celle du même module augmenté de ses bases de niveau -1. Si on considère la suite Qui picote, que je n'ai pas représentée dans le schéma, comme une unité syntaxique, on constate qu'elle correspond exactement, compte tenu du report de sa syllabe finale à e muet, au module (augmenté ou non) m^13 . La durée de pain dur est celle du module $m^{-1}8$, la durée de du pain dur est celle du module m^14 , la durée de -te du pain dur est celle du même module augmenté de ses bases au niveau -1 (suite $m^{-1}7-m^{-1}8$). Les durées de picoti et de picota sont celles des modules m^15 et m^16 , celle de Picoti picota est celle du module augmenté m^13 (suite m^15-m^16). La durée de Lè'v' la queue est celle du module m^17 , égal à m^17 augmenté de ses bases de niveau -1; la durée de et pis s'en va est celle du module m^18 augmenté de ses bases de niveau -1.

Compte tenu des reports de syllabes finales à e muet, les mots suivants ont une correspondance modulaire de même type que ci-dessus au niveau -1: poule (-ne pou-), sur (-le sur), picote (pico-), du (-te du).

Enfin, dans cette structure hiérarchique où des modules d'un niveau supérieur peuvent être déterminés par ceux d'un niveau inférieur, il est naturel de considérer les coups (attaques de syllabes-notes), à la base, comme des unités métriques minimales; ils sont comparables à des durées en tant que durées ponctuelles, cas limite déjà reconnu ci-dessus. La généralisation de la notion de module aux modules ponctuels ou de durée quasi-nulle permet d'étendre la correspondance musique-parole aux mots suivants¹: une (u-), un, mur, qui, pain, dur, lè'v', la, queue, et, pis, s'en et va. On rejoint ici, évidemment, l'analyse traditionnelle, correction faite de son point de vue sur la durée des sons.

Ainsi la plupart des unités syntaxiques² évidentes ont une durée musicalement mesurée, si on la définit selon le principe que j'ai proposé et si on reconnaît la structure modulaire du rythme musical. Cette correspondance, soulignons-le, est exacte, et non arbitraire, car elle n'implique pas des durées de sons variables dans les récitations et qu'on fixerait uniquement dans la description pour la plus grande beauté de la théorie.

d. au lieu inversement on discute d'une suite de points-événements si on néglige d'éventuels intervalles

Sans cet arbitraire, les analyses musicales dont j'ai connaissance sont loin de fournir une image aussi simple et précise de la convergence entre le rythme musical et les paroles. Pour que les mesures de type musical traditionnel, y compris celles de Brailoiu, correspondent exactement à des durées de paroles, il faut supposer, arbitrairement, une durée fixe et déterminée à certaines syllabes dont la durée est manifestement libre dans la récitation. Dans les mesures traditionnelles, on constate un décalage à peu près systématique entre les débuts de mesures et les débuts d'unités linguistiques apparemment correspondantes; par exemple, les quatre vers qui occupent les mesures traditionnelles de niveau étiqueté 3 sur le schéma se terminent bien avec la fin de ces mesures (compte tenu de la correction apportée ici au point de vue traditionnel), mais ne commencent que "deux croches" de temps après leurs débuts. Cet espace n'a sens que comme "intervalle" intermodulaire dans une structure modulaire non-emboîtée.

Quant à l'analyse de Brailoiu, elle me semble représenter un compromis entre deux modes d'analyses foncièrement différents. Ses petites mesures d'une durée de deux croches sont exactement du type traditionnel; et elles présentent, à l'échelle du détail, le défaut systématique des analyses traditionnelles à l'égard de la convergence musique-paroles: les mots poule (-ne pou-), sur (-le sur), picote (pico-), du (-te du), et les groupes un mur, pain dur, la queue, et pis, s'en va occupent d'une manière apparemment systématique des deuxièmes moitiés de mesures à la Brailoiu; pourquoi cette préférence pour des unités linguistiques finissant avec la fin de ces petites mesures, mais ne commençant pas avec leur début? L'hypothèse d'un niveau modulaire -1, fût-il lacunaire, rend compte de cette tendance par la distinction des intervalles et des modules. Par contre, quand Brailoiu regroupe ses mesures en suites de 4 (8 croches par exemple) comme l'indique le graphique ci-dessus, il abandonne manifestement le point de vue traditionnel en musique, qui exige que le temps fort principal initie la mesure, et, ne mentionnant même pas ce problème, il choisit d'obéir, au niveau supérieur, aux suggestions de la forme et de la durée des unités linguistiques de la dimension du vers. Cette combinaison de principes hétérogènes à des niveaux différents d'une structure hiérarchique homogène n'a aucune justification: si les deux principes étaient corrects, il faudrait appliquer séparément l'un et l'autre à tous les niveaux de la structure de la comptine, et on retrouverait, manifeste, la discordance entre la structure musicale du point de vue traditionnel et la structure linguistique.

Du reste, les préoccupations à la fois linguistiques et musicales de Brailoïu entrent en conflit dès qu'il entre dans le détail de l'analyse des petites mesures de deux croches. Il constate en effet que dans un vers de comptine comme Un, deux trois, du bois, sa 3ème mesure, ou "case", comme il dit, contient les mots trois du alors que grammaticalement du se rattache plutôt à bois dans du bois (il aurait le même problème avec la variante: trois de bois). Loin que cette discordance l'inquiète, voici comment il annonce ce genre de phénomènes en tête du paragraphe où il les aborde (p. 16) : "Le système va encore affiner ses moyens par le jeu subtil des anacrouses, qui crée une équivoque piquante entre catalectique et acatalectique" (italiques miennes); et il parle alors de "subterfuge". Suivant son point de vue en effet, d'une part, la 2ème croche d'une mesure peut être vide (mesure "catalectique"), comme dans la mesure initiale de Un, deux, trois, du bois qui comprendrait une croche (Un) et un silence de même durée ou demi-soupir; et d'autre part une mesure de 2 croches peut être précédée d'une croche excédentaire ou "anacrouse" comme il est manifeste, suivant les principes traditionnels, à l'initiale de certains vers. Voici donc le subterfuge: Dans les 4 mesures de / Un S / deux S / trois du / bois S / telles que les décrit Brailoïu, la 1ère, la 2ème et la 4ème sont catalectiques (finissent par un demi-soupir), mais la 3ème, / trois du /, peut elle aussi, malgré les apparences, être considérée comme catalectique si on considère sa finale du comme une anacrouse de la mesure qui suit. J'avoue ne voir là de "jeu subtil", d' "équivoque piquante", et enfin de "subterfuge", que de la théorie de Brailoïu, et non du système des comptines. D'abord, parce que ces passages ne donnent pas la moindre impression de subtilité ou de piquant, si ce n'est peut-être dans les espèces de jeux de mots qu'on trouve partout dans les comptines. Ensuite, parce qu'un rapide sondage me semble confirmer que ce que Brailoïu présente comme un jeu subtil et une équivoque piquante est, statistiquement, l'ordinaire dans les comptines: dans les 15 premières pages de l'article de Brailoïu, où il n'aborde pas le phénomène discuté ici, je compte, dans les exemples français qu'il cite, 12 mots de deux syllabes (à finale sans e muet, ou à e muet élidé); 4 seulement occupent exactement une mesure de Brailoïu; les 8 autres sont coupés en deux par une frontière de mesure.

Rien d'étonnant, dans ces conditions, si ce que Brailoïu décrit comme un décalage subtil se répète tout au long de certains vers et même d'un vers à l'autre. Par exemple, les deux vers (selon la syntaxe et la rime) de:

Boudi Boudet veux-tu du lait?
Bouqui Bouquart veux-tu du lard?

sont ainsi mesurés par lui:

Bou / di Bou / det, veux- / tu du / lait? Bou
 / qui Bou / quart veux- / tu du / lard S

où, comme on le voit, les vers linguistiques ne coïncident pas avec les séries musicales de 8 croches, puisque la première ne finit pas avec la rime (qui la précède d'une syllabe) et que la frontière des séries musicales est enjambée par une frontière de mot. Pour Brailoiu (p. 17), la première syllabe de Boudi est surnuméraire, en anacrouse de la première mesure de la première série; dans cette première mesure, le di final n'est qu'une anacrouse de l'unité suivante; / di, Bou / serait donc en réalité une mesure catalectique (/ di S /). De même le Bou initial du second vers est situé en fin de la première série musicale, comme anacrouse de l'initiale de la seconde série; et la mesure / qui Bou / est en réalité catalectique (/ qui S /), Bou y étant une anacrouse de la mesure suivante. Si Brailoiu ne signale pas une anacrouse semblable dans le tu de veux-tu à chaque vers, c'est uniquement parce qu'il ne considère pas les deux mesures finales de chaque série comme aussi autonomes que les deux précédentes.

Rien de moins "équivoque", de plus carré que ces deux vers suivant l'analyse modulaire. D'un bout à l'autre on peut supposer un niveau -1 de modules correspondant exactement aux 8 unités syntaxiques suivantes: Boudi, Boudet, veux-tu, du lait, Bouqui, Bouquart, veux-tu, du lard. Au-dessus, un niveau 1 déterminé par les attaques de syllabes finales de ces groupes; puis un niveau 2 déterminé par les attaques des rimes: det, lait, quart, lard. Ces niveaux let 2 correspondent exactement à ceux de Une poule ... Les trois niveaux sont exactement semblables les uns aux autres, en tant que successions de modules égaux séparés par des intervalles égaux aux modules. Nulle anacrouse ou enjambement; il n'y a pas lieu de regretter les "subtilités" et "subterfuges" de l'analyse de Brailoiu si on trouve, comme moi, que ces deux vers donnent une impression de simplicité et de régularité, plutôt que d' "équivoque".

Ainsi l'analyse modulaire permet de découvrir, entre la structure grammaticale et versifiée des comptines et leur rythme, une forte convergence systématiquement déformée par les analyses musicales traditionnelles. Je crois qu'il en va de même dans le domaine de la chanson, mais ceci supposerait une étude à part.

IX . CHANGEMENTS DE NIVEAU METRIQUE.

Il est connu que dans beaucoup de langues, le vers de comptine "à 4 accents" alterne parfois avec le vers "à 3 accents". Burling présente ce fait de la manière suivante (1966 : 1420, je traduis):

"Le vers sous-jacent à 4 coups présente une variante importante. Le 4ème coup de n'importe quel vers peut être occupé par un repos au lieu de l'être par une syllabe accentuée. La pause qui constitue le repos est essentielle au rythme, et elle sert à préserver la séquence de 4 coups même dans un vers qui n'a que 3 syllabes accentuées. Notre système conventionnel d'écriture ignore les repos, et seule la notation musicale les indique explicitement, mais ils sont aussi obligatoires en poésie qu'en musique".

Comme nous l'avons vu qu § III (p. 00-00), Burling note les repos par un "R" à la place où il intervient dans la comptine. Ainsi pour lui, dans un limerick où seul le 3ème vers compte 4 syllabes accentuées, les trois autres vers se terminent par un repos qui constitue leur quatrième coup; ainsi de: "Said the plumber, still plumbing, It's me. R".

Le principe essentiel de cette analyse, qui n'est évidemment pas propre à Burling, est qu'elle pose qu'une absence de matériau sonore peut jouer le rôle d'un élément sonore dans le rythme d'une comptine. Elle traite certains moments du silence comme des sons. J'appellerai ici "abstraites" de telles analyses, et "concrètes" (à cet égard) celles qui se dispensent de ce genre d'hypothèse. On constate, en lisant Burling, que les analyses abstraites peuvent se prévaloir de l'évidence culturelle suivant laquelle un silence pourrait jouer un rôle métrique en musique.

Mon propos n'est pas ici de démontrer positivement que le point de vue abstrait est "faux". Mais il est de montrer que ce point de vue ne va pas de soi, et qu'il est possible de décrire d'une manière concrète l'alternance des vers de 3 et de 4 accents sans renoncer au concept de mesure.

Contre l'analyse abstraite, je ferai d'abord remarquer que le modèle de "la" musique ne devrait pas être si rassurant. Burling dit que "la notation musicale indique explicitement les repos", faisant ainsi allusion aux figures de silence (pauses, soupirs, etc.) de cette notation. Ce rapprochement est factuellement abusif, car il suppose au départ l'oubli de la distinction entre coup (de durée nulle, point temporel) et durée initiée par un coup. Les figures de silence sont, en musique, affectées d'une certaine durée, alors que les coups métriquement pertinents du point de vue de Burling lui-même sont instantanés; ainsi la figure de

silence peut noter bien autre chose que le "coup" qui serait censé initier ce silence. Mais, plus grave encore pour l'analogie supposée par Burling, il est douteux que le début d'un silence soit nécessairement associé à un "coup"; ceci résulte assez, je pense, de la critique que j'ai faite au § V de certaines fictions de l'analyse traditionnelle. Les figures de silence ne sont, dans la notation musicale traditionnelle, qu'une extension naturelle du principe de notation des sons; ceux-ci sont représentés par des symboles discrets exprimant leur durée relative, la succession de deux symboles sur une portée signifiant la succession immédiate de deux durées dans le temps; si deux durées sonores successives sont séparées l'une de l'autre dans le temps, l'intervalle de temps qui les sépare doit être indiqué d'une manière ou d'une autre; et la fiction de "silences" analogues à des sons, mais dépourvus de sonorité, permet de calculer cet intervalle sans ajouter aucun autre principe de notation de la durée. Bravo, donc, pour ceux qui inventèrent, il y a quelques siècles, cet utile artifice d'écriture; mais pas pour les théoriciens qui prennent, là encore, un être d'un mode de notation de la musique pour un être de la musique même. Une figure de silence placée entre deux figures de notes ne signifie pas "Faites ici entendre un son muet de telle durée", mais plutôt: "Après la fin de la première note, attendez tant de temps pour attaquer la seconde".

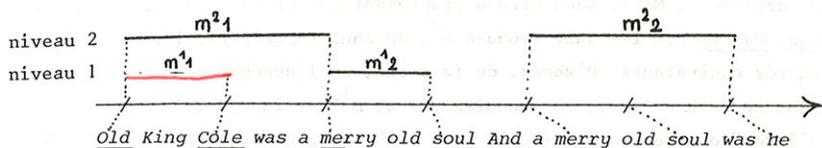
Dans le domaine même des comptines, l'analyse abstraite a quelques applications qui ne vont pas de soi. Qu'entre les 3 syllabes accentuées d'un vers de 3 et les 4 du suivant intervienne une "pause" comptant pour 4ème coup du premier vers, comme au milieu d'un limerick (cf. § III), cela est encore compréhensible, puisqu'on peut penser que le "métronome intérieur" fonctionne continuellement d'un bout à l'autre du texte et scande ainsi, même à vide, le moment d'un coup non réalisé. Mais ce qui est décidément "abstrait", du point de vue psychologique, est l'idée que la dernière syllabe d'un limerick où d'une comptine à alternance, syllabe qui donne, avec la dernière rime, une impression d'achèvement, est suivie, après une durée mesurée d'une manière exacte, d'un rien indistinguable du silence ou du bruit ambiant et qui est censé la parfaire, comme si elle était encore incomplète. Non moins "abstraite" sur le plan psychologique est l'idée qu'une comptine en bengkulu (cf. § III) est précédée d'un "repos" inhérent à sa mesure et que rien ne représente à l'attention de l'auditeur. Il est vrai qu'avant de jouer un air de musique, les musiciens marquent souvent des "temps" antérieurs à vide; mais cette méthode est justifiée par le besoin qu'ils ont de se mettre d'accord¹ sur le moment où attaquer l'air et la durée de ses mesures; aussi bien cette méthode se pratique-t-elle même pour des airs où nul théoricien ne diagnos-

tiquerait un "silence" initial. En soulignant le caractère "abstrait" des analyses plaçant des "silences" au début ou à la fin de comptines, je ne prétends pas les réfuter catégoriquement, mais du moins montrer qu'elles font une hypothèse très forte, qu'aucune observation psychologique à ma connaissance ne vient étayer, et qui par conséquent devrait être fortement motivée.

La seconde critique que j'adresserai à l'analyse abstraite est qu'elle fait appel à une hypothèse à la fois beaucoup trop forte et trop peu explicative. Hypothèse beaucoup trop forte, parce que si un coup métrique pouvait être réalisé par un silence, n'importe quel coup métrique devrait pouvoir être représenté par un silence; ce qui est précisément faux. Les coups "silencieux" de Burling n'arrivent qu'à la fin des vers dans les comptines anglaises et, semble-t-il, au début dans les comptines bengkulu. Ils n'arrivent jamais, par exemple, au deuxième coup d'un vers de comptine anglaise. Ce n'est pas tout; Burling dit que le 4ème coup de "n'importe quel vers" de comptine anglaise peut être occupé par un repos; mais les observations qu'il fait montrent que l'alternance des vers à 3 et à 4 accents est fortement restreinte en anglais; on constate donc que le vers à coup final "vide" ne peut pas arriver n'importe où.

L'hypothèse abstraite d'un coup réalisé par rien - un rien appelé "silence" - a l'avantage indéniable de fournir une analyse métrique des vers inégaux. Mais en quoi cette analyse métrique se distingue-t-elle d'un pur et simple coup de bluff verbal? Car le problème métrique est bien de montrer en quoi un vers apparemment inégal est, tout de même, égal aux autres; mais la solution choisie revient simplement à dire qu'en matière de rythme sonore il ne se faut jamais fier aux apparences, et qu'un événement sonore peut exister sans être entendu. Pensez à un architecte qui réaliserait une colonnade à 6 colonnes d'égale hauteur au moyen de 5 colonnes égales et d'une réduite de moitié; et qui expliquerait à son client que pour faire des économies, il a réalisé celle-ci en partie au moyen de "blocs de pierre réalisés par des vides"; et que cela étant, la colonnade est bel et bien isométrique. Ou à un restaurateur qui vous servirait pour 50 francs une bouteille de Bordeaux vide avec un commentaire du même genre. Dire qu'un vers à 3 coups en a 4 parce que le quatrième est "réalisé" par "un" silence, est-ce une autre manière de se payer de mots?

Je propose d'analyser les distiques 4/3 de comptine ou limerick anglais, non pas comme des 4/4 à finale "vide", mais de la manière suivante:

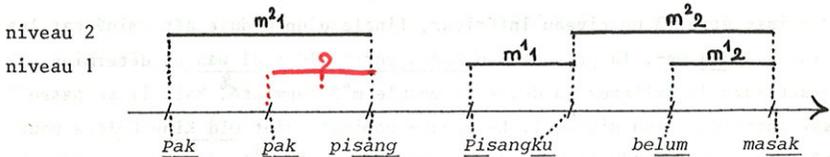


Cette analyse ne prétend pas être exhaustive, puisqu'elle ne prend pas en compte les attaques de syllabes non "accentuées", et néglige peut-être de ce fait un niveau métrique⁴ inférieur au niveau 1; mais cela n'est pas pertinent ici. Ce qu'on constate est que dans cette représentation modulaire, les vers n'ont pas la même structure métrique d'ensemble, mais que, si on les compare niveau par niveau, on constate qu'ils sont inégaux au niveau 1 (inexistant dans le dernier vers), mais égaux au niveau 2; c'est donc à ce niveau que réside leur caractère métrique. Cette analyse suppose qu'un module de niveau supérieur peut avoir pour bornes les débuts, et non les fins, des modules inférieurs, puisque m^2_1 est scandé par les origines de m^1_1 et m^1_2 . On vérifie aisément que malgré cette particularité, il y a égalité entre l'intervalle et les modules au niveau 2 aussi bien qu'au niveau 1.

On se demande parfois si les paroles correspondant à un "vers" à 4 coups en correspondance avec un vers à 3 coups doivent être écrites sur deux lignes (2 vers) ou une (1 vers). L'analyse modulaire proposée ici fournit une réponse à cette question en termes d'ambivalence. Au niveau 2, il y a égalité globale entre le premier vers à 4 coups et celui à 3 coups, et ils sont ainsi "vers" sur le même plan; dans l'exemple représenté ici, la proposition Old King Cole was a merry old soul détermine par ses attaques de syllabes la durée du module m^2_1 augmenté de ses bases; et, en supposant que l'origine de m^2_2 puisse être, à un niveau inférieur, finale d'un module déterminé par les syllabes And a me-, la proposition And a merry old soul was he détermine par ses attaques de syllabes la durée du module m^2_2 augmenté³. Mais il se passe aussi autre chose au niveau 1. Le groupe nominal sujet Old King Cole a pour durée (au sens entendu ici) la durée même du module m^1_1 ; et, en supposant que l'origine de m^1_2 puisse être à un niveau inférieur finale d'un module déterminé par les syllabes was a me-, le groupe prédicatif was a merry old soul a pour durée celle du module m^1_2 augmenté. Les groupes Old King Cole et

was a merry old soul sont donc métriquement équivalents dans l'analyse modulaire. On pourrait se contenter d'en conclure qu'ils sont comme des "hémistiches" ou demi-vers. Mais, sans être à proprement parler égaux au vers And a merry old soul was he qui les suit (module m^2_2 de rang supérieur), ils lui sont à plusieurs égards équivalents. D'abord, du fait que, en l'absence d'un niveau modulaire 1 dans le dernier vers, les modules m^1_1 et m^1_2 et le module m^2_2 ont en commun d'être "le niveau modulaire le plus bas" si on ne tient pas compte d'éventuels niveaux inférieurs à 1; supposons que dans le premier vers l'attention métrique ait pour centre le niveau 1, elle pourrait être obligée dans le second vers de "monter" au niveau 2; disons, pour employer une image spatiale, que le rez-de-chaussée métrique subit une dénivellation du premier vers au second. De plus, dans ce distique comme dans de nombreux distiques de cette forme, on constate que les groupes syntaxiques correspondant aux modules m^1_1 et m^1_2 riment entre eux, alors que dans des vers sans alternance les rimes affectent plus systématiquement les fins de modules de niveau 2. Ainsi l'analyse modulaire de l'alternance 4/3 en anglais est métrique, puisqu'elle repère une certaine égalité isochronique entre le vers de 4 et le vers de 3, sans être pour autant réductionniste, puisqu'elle reconnaît une irréductible différence métrique entre ces deux vers, et la décrit en termes de changement de niveau métrique. Il est donc possible, et me semble-t-il même facile, de fournir une analyse métrique de certaines alternances de vers à 3 et 4 coups sans faire l'hypothèse de coups métriques réalisés par des silences après la rime finale du distique ou de la comptine.

Les distiques 3/4 observés en bengkulu par Burling (cf. ci-dessus p. 00) sont nécessairement précédés, selon lui, d'un coup initial réalisé par un silence. Cette fiction égalisatrice est inutile dans la représentation modulaire suivante:



Ce distique diffère du distique anglais précédemment analysé à deux égards:

- 1) ce sont les fins de modules de niveau 1 qui déterminent les extrémités de modules de niveau supérieur; 2) le vers sans modules de niveau 1 y précède, et non suit, le vers pourvu de tels modules. Mais dans un cas comme dans l'autre,

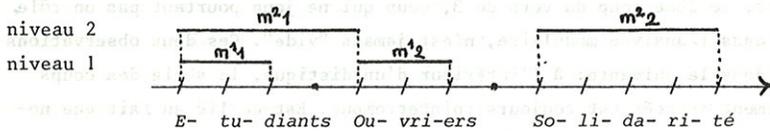
la relation métrique est du même type: si on pouvait dire que dans Old King Cole... le rez-de-chaussée "monte", dans Pak-pak pisang... on peut dire qu'il "descend"¹.

Suivant Burling, dans les comptines anglaises, en ne dénombrant que les coups réalisés, les principaux types de quatrains sont: 4/4/4/4, 4/3/4/3, 3/3/4/3, 4/4/4/3 et 3/3/3/3, le coup "vide" étant toujours final de vers de 3. Ceci pourrait signifier qu'en anglais l'alternance a toujours pour domaine un distique; qu'il s'agit toujours d'une "élévation" du rez-de-chaussée métrique, et que l'alternance, étant une sorte d'ornement métrique, ne doit jamais moins affecter le second distique (fin de quatrain) que le premier.

Un point commun aux comptines présentées par Burling semble être que le "coup vide" d'un distique alternant est généralement placé à l'extrémité de ce distique, soit avant, soit après, et non au milieu. Il semble aussi que dans un distique alternant, le 2ème coup du vers de 3, coup qui ne joue pourtant pas un rôle déterminant dans l'analyse modulaire, n'est jamais "vide". Ces deux observations se résument dans la suivante: à l'intérieur d'un distique, la série des coups isochroniquement espacés est toujours ininterrompue. Est-ce lié au fait que notre perception préfère regrouper des coups voisins, et séparer des coups éloignés, que l'inverse (cf. Fraisse 1974) ? Le marquage du coup médian du vers de 3 vise-t-il à faire percevoir son module (de niveau supérieur) comme égal à une suite de deux modules du niveau inférieur ?² On peut aussi s'interroger sur la signification exacte de l'opposition entre les formes d'alternance en bengkulu et en anglais: j'ai dit, plus haut, que le rez-de-chaussée modulaire ne pouvait que monter en anglais et descendre en bengkulu; mais il pourrait être aussi pertinent de dire qu'en cas d'alternance, les modules de niveau 2 doivent être déterminés par les débuts de modules de niveau 1 en anglais et par leurs fins en bengkulu. Tout ceci, bien sûr, est conjectural, et devrait reposer sur un examen systématique des comptines dans un grand nombre de langues; du moins aperçoit-on peut-être qu'une analyse concrète des vers où la métrique traditionnelle suppose des "silences" n'empêche pas de formuler des observations et de poser des problèmes d'une manière qui fasse sens.

On reconnaît dans la plupart des slogans scandés dans les manifestations politiques le type de rythme qu'illustrent chansons simples et comptines.³ Ainsi Xipharès président! a de bonnes chances d'être rythmé comme Picoti picota, donc de présenter un niveau 1 de modules correspondant aux mots Xipharès et président, et de présenter, en cas de répétition suivie, un niveau 2 de modu-

les déterminés par les syllabes finales -rès et -dent. Or certains slogans semblent poser le même problème que les distiques de comptine examinés ici. Ainsi Etudiants ouvriers solidarité (slogan d'étudiants en mai 1968) présente une division sémantique binaire en deux expressions dissymétriques: la suite étudiants ouvriers, énumérant des catégories sociales séparées, et présentant 4 syllabes fortement accentuées (les syllabes limites de mots), et le mot solidarité, invoqué à propos de ces catégories sociales, et présentant 3 syllabes accentuées (les extrêmes et celle du milieu); ces deux groupes sont mis en équivalence par une rime en /e/. Le premier groupe est lui-même composé de deux parties sémantiquement et métriquement équivalentes: les deux mots étudiants et ouvriers, tri-syllabiques, et accentués et récités de la même manière. Le slogan est aussi ternaire, en tant que composé de trois expressions équivalentes en tant que noms. Tous ces points de vue sont pris en compte dans une analyse du type suivant:



La durée métrique des mots étudiants, ouvriers et solidarité est celle, respectivement, des modules augmentés m^1_1 , m^1_2 et m^2_2 . La durée métrique de l'expression étudiants ouvriers est celle du module augmenté m^2_1 . Les trois mots sont équivalents en tant que correspondant aux modules augmentés du niveau le plus bas non inférieur à 1 (éléments plausibles d'un "rez-de-chaussée" métrique montant). La suite des deux mots étudiants ouvriers est équivalente au mot solidarité en tant que correspondant à un module de même niveau. Ainsi l'analyse modulaire en termes de changement de niveau métrique décrit une dissymétrie à l'intérieur d'une symétrie.

XI . REMARQUES FINALES.

A défaut de l'étudier, je voudrais signaler ici l'analogie qui me semble exister entre l'analyse modulaire proposée ici d'un aspect de la métrique des comptines, et la notion de groupements rythmiques séparés par des pauses chez le psychologue Paul Fraisse (1974, chap. III); lorsque des coups égaux et isochrones comme ceux d'une horloge, par exemple, paraissent former des groupes de deux (tic tac), l'intervalle entre groupes (de tac à tic), qui paraît "plus long que l'intervalle entre le tic et le tac", et que Fraisse appelle l'intervalle-pause, a un rôle spécifique dans la perception du rythme:

"Si l'intervalle a un rôle de distinction, mais aussi de liaison entre les groupes, il ne doit donc pas être décrit phénoménalement comme un temps mort ou comme un simple fond par rapport à la figure. Il est plus juste de parler d'une suite de groupes rythmés comme d'une chaîne de formes (Gestalt Verketzung, Werner) ou mieux encore comme de formes jointées (Fugengestalt, Sander)". Pour vérifier si ce rapprochement est pertinent, et en tirer parti, il faudrait sans doute compléter les observations en termes de durées relatives, seules discutées ici, par des observations en termes de durées absolues: nous ne percevons pas forcément par les mêmes moyens, et de la même manière, des durées d'une trentaine de centisecondes et des durées de plusieurs secondes.

Une question pour finir: quel est l'objet métrique le plus simple possible? Métrique implique équivalence, et une équivalence modulaire implique au moins deux modules; deux modules disjoints impliquent 4 coups distincts qu'ils regroupent deux par deux. Ainsi le vers de comptine à 4 coups regroupés en deux "hémistiches" est l'objet métrique autonome le plus simple possible dans un système où la mesure a pour objet des durées disjointes délimitées par des coups. Il n'est pas surprenant qu'une telle forme soit particulièrement caractéristique des formulettes et chansons enfantines. Et on voit mal comment une approche purement "linguistique" des comptines, telle que celle que j'ai critiquée au début de cette étude, pourrait rendre compte de la permanence, bien illustrée par Burling et Brailoiu, du vers de comptine à 4 coups dans des langues dont les structures accentuelles sont opposées.

NOTES

- p114 1 . L'analyse des comptines proposée ici a été exposée à la Table Ronde Musique et poésie chez les enfants (Université de Provence, mai 82) et, en partie, à l'Université de Groningen (octobre 1981). La critique de l'analyse générativiste des comptines est esquissée dans la version 1981 de Théorie du vers. Morris Halle m'a signalé oralement en février 1982 être conscient de la nécessité d'étudier les comptines d'un point de vue musical.
- p445 1 . A la prégnance du caractère graphique des formules de schéma abstrait du type "X X X ..." me semble lié le fait que les générativistes parlent de "position" des objets représentés par un "X" même quand, la structure étant temporelle, il s'agit de moments (ordre temporel et non spatial).
- p446 1 . Les chercheurs générativistes du M.I.T. à qui j'ai eu l'occasion d'exprimer cette critique en conversation en février 1982 (Morris Halle, Samuel Keyser et Paul Kiparsky) m'ont exprimé, chacun de son côté, l'idée que je n'avais pas du tout compris leur point de vue. Je maintiens tout de même mon objection, en attendant qu'on me montre en quoi je déforme leur doctrine; il doit être clair que je ne nie pas qu'on ne puisse suppléer à ce que je considère comme l'insuffisance de la notion de schéma abstrait en ajoutant, par exemple, des "conditions de réalisation du schéma" qui rendent compte du caractère contextuel de la mesure; mais l'addition de conditions d'équivalence contextuelle, apportant l'essentiel de la notion de mesure, dispensera de la notion de schéma qu'elle était censée compléter. D'autre part, je reconnais qu'une notion analogue, sinon identique, à celle de schéma métrique abstrait est pertinente dans la description de certains vers culturellement dominants comme le pentamètre iambique en anglais ou l'alexandrin en français à de certaines époques: un alexandrin comme Booz s'était couché de fatigue accablé n'est pas seulement isométrique aux vers qui le suivent dans le poème "Booz endormi", il est sensiblement égal, dans son univers culturel, au modèle traditionnel de l'alexandrin, stéréotype qui transcende le micro-contexte du poème; d'où la possibilité de reconnaître comme vers, parfois, même un "alexandrin" isolé "dans la prose". Il n'empêche que même chez Hugo, l'alexandrin reste généralement soumis aux contraintes d'équivalence contextuelle; et, surtout, cette particularité ne vaut pas des vers simples de 1 à 8 syllabes, ni des vers complexes non codifiés par une tradition.
- p449 1 . Je suis redevable à Jacqueline Guéron, dont les études sont en partie à l'origine de mon intérêt pour les comptines, de m'avoir procuré une photocopie de ce travail, dont, justement, la non-publication et la faible diffusion me paraissent être significatifs du silence dont je parle.

p120 1 . Tout de même, Guéron dit (p. 4-5) qu'une analyse "musicale" favorise la "première note d'une mesure ou d'une paire", et qu'un système musical "admet des pauses comme équivalentes à des notes chantées", alors que dans un système basé sur le langage, "un vers qui ne contient que quatre syllabes ne peut pas, sans règles supplémentaires, être considéré comme équivalent à un vers de huit syllabes"; mais ce point essentiel n'est pas discuté dans la suite de son étude, car Guéron continue: "Mais la différence essentielle entre un système d'analyse musicale et un système linguistique est celle-ci: il faut passer par l'analyse linguistique avant que l'analyse musicale ne soit possible"; ceci me semble être sa manière de sortir de l'analyse musicale au moment même où elle vient d'en entrouvrir la porte; car elle n'entreprend nulle part de montrer comment l'analyse linguistique qu'elle propose rend "possible", comme elle dit, l'analyse musicale, que du reste elle ne formule pas.

p 122 1 . Burling lui-même dénonce dans sa note 2 (p. 1436) l'omission de l'isochronie dans des études antérieures de linguistes: "Les études de Lotz et Greenberg ont un défaut: elles omettent d'indiquer les rapports temporels précis entre les différentes parties des comptines ("verses"). Cette faute est largement imputable à notre système de notation, car malheureusement les linguistes n'utilisent pratiquement jamais une notation capable d'indiquer exactement des relations temporelles, ce que seule peut faire la notation musicale".

p 123 1 . Cf. Burling (1966, p.1436, n.2). C'est sans doute essentiellement pour des raisons d'économie d'imprimerie, et de lisibilité (une majorité de lecteurs ne connaissent pas la notation musicale), qu'on édite des comptines, et des poésies du même genre, sans leur rythme; pourtant divers types d'écriture à la fois dense, économique et aisément déchiffrable sont imaginables, surtout si on décrit des rythmes sans mélodie. En anglais, au moins dans certains cas, ce défaut des éditions est moins dommageable qu'en français pour deux raisons: 1) les accents lexicaux, plus précisément définis et sensibles, limitent sensiblement les possibilités d'interprétation en termes d'isochronie inter-accentuelle; 2) il existe quelques modèles culturels bien connus de comptine; la conformité linguistique à ces modèles suffit à rendre évident un schéma rythmique.

2 . La variante picote consonne à picoti, picota, évoque cocote (terme enfantin pour poule) et cot-cot (onomatopée du cri des poules), et est au présent comme lève et s'en va au dernier vers. La suite qui picote, et non qui picotait ou qui picorait, fournit une bonne convergence paroles/mesure dans l'analyse que je propose ci-dessous; cf. p. 149 .

- p124 1 . Humpty Dumpty était assis sur un mur, Humpty Dumpty a fait une grande chute, Tous les chevaux du roi et tous les hommes du roi N'ont pas pu recoller les morceaux de Humpty.
- 2 . Le vieux roi Cole était un joyeux drille, et un joyeux drille c'était; il réclamait sa pipe et il réclamait son pot, et il réclamait ses trois violonneux (trad. J. Dermy).
- p125 1 . Il était un jeune plombier de Leigh Qui était en train de plomber une fille au bord de la mer, Elle dit "Arrête ton plombage, Ya quelqu'un qui vient", Le plombier dit, sans cesser de plomber, "C'est moi". On peut considérer le limerick comme une variante de la poésie enfantine s'il emprunte son rythme à l'âge de l'innocence pour mieux faire goûter l'obscénité.
- p128 1 . Ce principe, étendu au vers français, conduit Souriau (1947) à couper, par exemple, l'alexandrin de Millevoye Vagues, dormez; dormez, souffrances materalles en: Vagues dor- / mez dor- / mez sou- / ffrances mater- / nelles, pieds incohérents qu'il habille de noms grecs, alors qu'il y a toutes chances que ce vers ne soit métriquement qu'une suite de deux 6-syllabes, complétée ou non par une structure ternaire 4-4-4.
- 2 . Faute d'avoir la place ou le courage de la discuter sérieusement, je me contenterai ici de renvoyer le lecteur à l'intéressante étude de Stein & Gil (1980). Henri Meschonnic (1982 : 548), critiquant l'analyse musicale de Leech, en propose une en termes accentuels pour la comptine Old Mother Hubbard... . Sur Jackendoff & Lerdahl, voir notes 1 p. 134 et 1 p. 141.
- p131 1 . Mon propos ici n'est pas de justifier le caractère fortement binaire (et en cela non original) de mon analyse, et le fait que les modules de niveau y sont décrits comme égaux d'abord paires par paires. S'ils étaient d'emblée tous mutuellement égaux, ils n'en seraient pas moins des modules disjoints, ce qui est l'objet essentiel de mon propos. Je pense, tout de même, que la tendance au regroupement par paires est conforme à un principe très général de la métrique (tendance à la monogamie dont les rimes françaises offrent un exemple frappant), et que ce principe est en partie propre aux métriques tem-

porelles: lorsque des objets successifs sont mutuellement égaux, l'équivalence n'apparaît qu'avec le second, mais elle apparaît dès le second; on perçoit à ce moment-là une classe d'équivalence à 2 objets, et l'apparition d'un 3ème égal oblige après coup à une réévaluation globale de cette classe (égalité entre 3 objets, et non plus 2). La tendance à la monogamie pourrait être une tendance à éviter ces réévaluations, et non pas à "préférer le pair" en tant que tel.

p132 l . Pour savoir si de telles durées sont métriquement pertinentes, il faudrait notamment savoir si elles ne sont pas trop longues pour être exactement comparables.

p134 l . L'analyse que je propose a en commun avec les analyses musicales de Jackendoff & Lerdahl de prendre pour objets fondamentaux, au moins à un certain égard, les attaques de sons plutôt que les sons. Mais, outre que Jackendoff & Lerdahl ne supposent pas la distinction que je fais entre modules (discontinus) et intervalles, ils placent des coups ("beats") métriques là où il n'y a pas du tout de note, et notamment après la dernière attaque de note de certains airs; ainsi la dernière note (surmontée d'un point d'orgue) du passage de Bach (O haupt voll Blut und Wunden) est suivie, dans l'analyse métrique de Lerdahl & Jackendoff (1977 : 121) de 5 moments métriques diversement hiérarchisés, et la dernière note du passage de la sonate K 331 de Mozart qu'ils analysent longuement dans le même article est suivie, dans leur analyse métrique (p. 138), de 2 moments métriques complétant la mesure, mais ne correspondant à aucune attaque de son. Il s'agit donc de ce que j'appelle une analyse "abstraite", par opposition à l'analyse "concrète" que j'esquisse d'une manière, il est vrai, beaucoup moins complète qu'eux.

p135 l . Non seulement les notations traditionnelles présupposent que la durée de la dernière syllabe est métriquement déterminée, mais elles supposent, plus généralement (sauf point d'orgue), que cette durée entre dans un certain rapport de proportion simple avec les durées métriques précédentes, tout simplement parce que la notation n'offre que des symboles de notes reliés entre eux par des rapports arithmétiques simples du type "double" ou "quadruple de". Dans le cas de la dernière note d'un air, cette supposition n'a en général aucun fondement observationnel.

p137 1 . Le fait qu'on peut "jouer" le rythme d'une comptine, comme de beaucoup d'airs de musique, en tapotant avec ses doigts révèle leur structure en suite de coups instantanés.

2 . De ce fait les possibilités de liaison ou de non-liaison dépendent du tempo qu'on choisit, alors que l'isochronie ne dépend pas de ce tempo.

p140 1 . Brailoiu, que la préface de Rouget à son recueil présente (p. xv) comme "plutôt le phonologue" que le phonéticien de la mélodie populaire, écrit par exemple (p. 23) : "Dans les groupes catalectiques, il est naturel que la brève subsistante s'allonge et empiète sur le silence suivant, en allant jusqu'à doubler de durée. La notation - qui se doit de rendre scrupuleusement la réalité sonore, aussi souvent qu'elle a pour but d'en donner une reproduction documentaire, aurait tort de tenir compte de cette licence". De telles attitudes conspirant à entretenir l'illusion que la musique a une métrique de durée des sons.

2 . Dans les chansons françaises traditionnelles, il y a une forte tendance à ce que la dernière rime soit masculine, et même, à ce qu'elle soit constituée d'une syllabe ouverte plutôt que fermée. Cette tendance ne s'explique pas directement s'il existe une mesure finale qui s'étend au-delà de l'attaque de la dernière syllabe masculine. Elle s'explique directement dans l'analyse proposée ici: la préférence systématique pour des finales masculines signifie que la dernière attaque de syllabe métrique tend à n'être suivie d'aucune autre attaque de syllabe; la préférence moins nette, mais remarquable, pour les finales sans consonne signifie que la dernière attaque de syllabe métrique tend à n'être suivie d'aucun événement phonologique, étant entendu que comme on l'a vu, la prolongation d'une voyelle au-delà de son attaque n'est pas un événement phonologique. Des raisons du même ordre expliquent sans doute le remplacement de ut comme nom de note par do: toutes les notes de la gamme ont ainsi un nom en forme de syllabe ouverte, tel que l'attaque de voyelle en est le dernier événement phonologique, indéfiniment prolongeable (le caractère d'occlusive sourde de /t/ dans ut était particulièrement malencontreux)

3 . Définition du Dictionnaire de la musique Bordas, citée dans Meschonnic (1982 : 538).

- 141 1 . L'analyse métrique de Lerdaahl & Jackendoff (1977, passim, et notamment dans les passages cités ici p. 134 n.1) pose le même problème d'anacrouse que l'analyse traditionnelle, parce qu'elle présente la même structure continue et emboîtée.
- 142 1 . Si on prononce un avec le son /ẽ/, les deux premiers vers riment richement en ce sens que leurs quatre dernières voyelles sont identiques une à une; et dans les deux derniers vers, les deux dernières voyelles "accentuées" sont identiques une à une (i, a). Il y a donc une forte résonance de la structure rimique en distiques.
- 143 1 . Dans la mesure où ce sont les voyelles, par leurs attaques, qui sont métriquement pertinentes, il se pourrait que la distinction entre les divisions du type pou - le sur un mur ou pico - te du pain dur d'une part et poul - e sur un mur ou picot - e du pain dur d'autre part ne soit pas pertinente; comparer au fait que dans un alexandrin littéraire, l'enchaînement d'une consonne au point de césure ne donne jamais l'impression d'enjambement: les frontières métriques ne s'identifient pas précisément aux frontières syllabiques, mais se situent d'une manière plus indéterminée "entre deux attaques de voyelle" ou "entre une voyelle et une attaque de voyelle". Dans cette perspective, le traitement rythmique et métrique des finales à e muet en français apparaît beaucoup moins paradoxal: seul l'e muet final, de statut phonologique accessoire (syllabique), est rejeté au-delà de l'unité rythmique du mot.
- 2 . Dans son enthousiasme musicologique, Etienne Souriau (1947 : 163) raisonne circulairement: la coïncidence des frontières métriques avec des frontières syntaxiques lui paraît non "légitime" ... parce que "le schème rythmique n'est que le principe cyclique d'un processus continu" et que la césure ne doit pas séparer les mesures; le pédantisme de l'expression n'empêche pas qu'il y a là une pure et simple pétition de principe, fondée au fond, je le répète, sur les illusions procurées par la notation musicale.
- 3 . Dans Théorie du vers, chapitre 1, p. 62-64.
- 145 1 . Pour prendre une image: les voyelles, dans la perception, "datent" de leur attaque comme une publication d'informations "date" de sa parution. La voyelle qui se prolonge "dure" comme l'écrit "reste".

*mauvaise image: il s'agit
de chaînes des lecteurs
de points*

- p147 1 . Le niveau -1 serait lacunaire en ce sens que par rapport à la régularité apparente (modules et intervalles égaux successifs), certains modules semblent absents, par exemple le premier; mais on peut considérer que ces modules sont, pour ainsi dire, réduits à leur extrémités finales (modules ponctuels) avec maintien de l'isochronie entre extrémités finales.
- p149 1 . Suivant ce principe, on peut donc ranger les mots ou expressions linguistiques en deux classes: ceux qui, ayant plusieurs syllabes, ont une durée métrique positive, et ceux qui, réduits à une seule syllabe, donc à une seule attaque de syllabe, ont une durée métrique nulle ou ponctuelle (à moins de s'adjoindre un e muet féminin antérieur).
- 2 . La variante picotait ou picorait au second vers, qui m'a toujours paru maladroite à l'oreille, est discordante par rapport à une analyse à la Burling (le temps fort tombe sur l'avant-dernière syllabe du mot et du syntagme, cf. Verluyten 1982), et de plus, dans mon analyse, elle ne correspond à aucun module augmenté ou non, et déborde de la fin d'un module sur l'intervalle qui le suit. On peut la ressentir, si cette analyse est exacte, comme une discordance par rapport aux modules de niveau 1, ou comme un effacement de ce niveau (hémistiches) dans le vers 2.
- p151 1 . Autrement dit, suivant le point de vue de Brailoiu, l'expression du bois est, si on peut dire, "une mesure accompagnée de son anacrouse".
- p153 1 . On peut objecter à l'analyse modulaire le fait que généralement, dans la musique traditionnelle, les accords semblent correspondre plutôt à une division en mesures (au sens de la notation traditionnelle) qu'à une division en modules. Mais si les modules sont des unités mélodiques, une mélodie plate étant l'absence de structure mélodique, c'est la différence de hauteur entre les bornes du module qui est un événement mélodique pertinent; il est normal qu'elle puisse se refléter dans l'harmonisation correspondant à ces bornes; à cela s'ajoute que l'analyse proposée ici considère comme primordiaux les débuts de sons, en tant qu'apparitions d'information structurale; la prolongation d'une harmonisation durant le cours d'un module peut ne pas être, de ce point de vue, un événement pertinent. Le fait objecté est donc en parfait accord avec l'analyse modulaire.

p 155 1 . La mimique préparatoire des exécutants ne s'adresse que des uns aux autres; elle ne s'adresse pas aux auditeurs.

p 157 1 . Burling (1437, n.3), par opposition à Lanier, semble douter de l'existence d'une métrique temporelle précise pour les syllabes intermédiaires entre les temps forts, et souligne qu'une telle métrique est en tout cas marginale par rapport à son propos.

2 . Compte tenu de ce que he représente Old King Cole, le vers II (And a merry old soul was he) est syntaxiquement équivalent au vers I (Old King Cole was a merry old soul) moyennant l'inversion des syntagmes correspondant aux "hémistiches" du vers I.

p 159 1 . Si on fait correspondre aux distiques examinés ici les vers (selon les rimes) de J'AI du BON taBAC TU n'en AURAS PAS et de JE TE l'AVAIS bien DIT que TU seRAIS bienTOT ma MIE (chansons anciennes), où les capitales notent des syllabes à temps forts, on peut y voir des cas de "descente" du rez-de-chaussée métrique (3/4).

2 . Dans Théorie du vers (chapitre 2), je donne des arguments en faveur de l'idée que le seul rapport précis que nous pouvons percevoir avec sûreté entre les nombres syllabiques de suites de syllabes voisines est l'égalité; si nous pouvons reconnaître un alexandrin comme "double d'un vers de 6", ce n'est pas parce que nous percevons le rapport mathématique "12 divisé par 2 égale 6", mais parce que nous percevons tout à tour dans l'alexandrin deux suites de 6 syllabes chacune (6-6). Je pense qu'il en va de même pour les rapports de durée, et que si nous percevons une durée D comme double d'une durée d, c'est parce nous la "scandons" mentalement en une suite dd de deux durées contiguës de valeur d. L'attaque syllabique médiane d'un vers à 3 accents alternant avec un vers de 4 correspond, dans cette hypothèse, à la pertinence métrique d'un instant qui devrait être repéré même s'il n'y avait pas de syllabe médiane, le module de niveau 2 étant double d'un module de niveau 1.

3 . Cf. Stein & Gil. L.J. Calvet (1976) fait ce rapprochement et donne de nombreux exemples de slogans, mais ses notations rythmiques sont parfois insuffisantes et parfois extravagantes. Notations insuffisantes, quand il note Mitterrãnd dans lè rãng et Pleven sãlaud lè peuple aurã tà peãu (pp. 72 et 75), alors

que si les syllabes étaient liées comme le suppose cette notation (cf. critique de Frei, 1977 : 378), il faudrait préciser que la "longue" de Plèven̄ vaut 3 brèves alors que la "longue" de Mitterand en vaut 2. Notations extravagantes: si c note une croche et n une noire, sa notation de Une seule solution la masturbation (p. 49) est n n c c n n c c c c; et que dire des triolets indiqués dans des slogans tels que Postiers usagers solidarité (c c c c c c c c c) alors même que Calvet croit avoir découvert que le rythme des slogans reflétait celui de la marche des manifestants ("La loi du corps s'impose à la forme de la parole. La marche est une activité binaire et la parole est pliée au moule de ce rythme binaire ...", etc., dit-il dans Langue, corps, société, Payot, 1979, pp. 10-11). Merci à Michèle Vuillaume pour m'avoir assuré que mon ahurissement devant les notations musicales de slogans chez L.J. Calvet n'était pas entièrement dû à mon ignorance musicale.

Postnote . Une Etude comparative des comptines françaises et anglaises (277p.) que je n'ai pas encore lue vient d'être soutenue comme thèse de 3ème cycle par Andy ARLEO à l'Université de Nantes (décembre 1982).

"Machin, une chanson!" : ça se regarde
 amis - et du reste où Calvet a-t-il
 vu que les manifestants devaient marcher
 comme des soldats, et au pas

alivent
des res.

REFERENCES

- BAUCOMONT J. & autres, 1970, Les comptines de langue française, 13ème édition, Seghers.
- BRAILOIU C., 1956, "Le rythme enfantin", article republié en 1973 dans Problèmes d'ethnomusicologie, p. 267-299, Minkoff Reprints, Genève.
- BURLING R., 1966, "The metrics of children's verse: a cross-linguistic study", American anthropologist 68, 1418-1441.
- CORNULIER B. de, 1982, Théorie du vers, le Seuil.
- DANHAUSER A., 1929, Théorie de la musique, Henry Lemoine & Cie.
- FRAISSE P., 1946, "Contribution à l'étude du rythme en tant que forme temporelle", Journal de psychologie normale et pathologique 39, 283-304.
-, 1974, Psychologie du rythme, PUF.
- GUERON J., 1978, "Universalité et spécificité des poésies enfantines: étude syntaxique", polycopié inédit.
- GUIBAT F., 1970, "Mélodie et rythme des comptines" dans Baucomont & autres, p. 26-51.
- HALLE M., 1970, "On meter and prosody", dans Progress in linguistics pub. par M. BIERWISCH & K. HEIDOLPH, p. 64-80, Mouton.
- HALLE M. & S.J. KEYSER, 1980, "Metrica", Enciclopedia IX, 254-284, Einaudi, Turin.
- KEYSER S.J., 1969, "Old English prosody", College English, p. 331-356.
- LANIER S., 1911, The science of English verse (1ère éd. en 1880), Scribner, New York.
- LERDAHL F. & R. JACKENDOFF, 1977, "Toward a formal theory of tonal music", Journal of music theory 21:1, p. 111-171.
- MARTINON Ph., 1905, Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises, Larousse.
- MESCHONNIC H., 1982, Critique du rythme, Verdier.
- NAPOLI D.J., 1978, "The metrics of Italian nursery rhymes", Language and style 10:1, p. 40-58.
- SOURIAU Et., 1947, La correspondance des arts, Flammarion.
- STEIN D. & D. GIL, 1980, "Prosodic structures and prosodic markers", Theoretical linguistics 7:3, p. 173-240.
- VERLUYTEN P., 1982, Recherches sur la prosodie et la métrique du français, thèse de doctorat, Universiteit d'Antwerpen, 1982.

Epstein & Gil les cités ??

FREI
1973
(p. 101
p. 130)