

Si le mètre m'était compté...

Sur la notion fallacieuse de mesure du vers

La notion de *mètre* ou *mesure* d'un vers paraît toute simple et évidente ; il ne s'agirait, comme le terme le suggère, que d'en mesurer la longueur. Et, dans quelques traditions poétiques dont celle de la poésie littéraire française « classique », rien ne serait plus facile : il serait seulement requis de savoir compter sans faute jusqu'à 12 : Je compte les syllabes du vers ; je traduis en grec pour faire mieux ; j'écris (selon le cas) : « C'est un octosyllabe », « C'est un heptasyllabe », etc. J'entoure et je colorie. L'analyse métrique est faite ! Dans ces conditions, on comprend que, dans le monde enseignant même universitaire, une majorité de professeurs jugent qu'il ne faut pas plus d'une petite heure pour enseigner « la métrique » ; et qu'en France peu de linguistes, même parmi les phonologues, daignent s'intéresser à cette humble comptabilité.

Il existe une autre manière de réagir à la simplicité du mètre gaulois : c'est d'analyser d'une manière plus compliquée ce qu'il a de réellement simple, par exemple en posant que le mètre d'un « octosyllabe » n'est pas 8 – ce serait trop simple – ; mais que, chose plus intéressante théoriquement, il est composé d'une série de 4 éléments de longueur 2. Ainsi réanalysé en « pieds », il approche de la dignité d'un « pentamètre iambique » (5-iambes) anglais, peut-être même d'un « hexamètre dactylique » (6-dactyles) latin.

Le propos de la présente étude est de montrer que la notion de *mesure* d'un vers ne convient pas vraiment à l'analyse dite « métrique » ; et que diviser les rythmes métriques français de longueur 7 ou 8 en petits pieds de 1, 2 ou 3 syllabes n'est pas, pour cette tradition poétique, une manière appropriée d'approfondir la notion de rythme métrique. Cette réflexion nous conduira à proposer de considérer que l'impression rythmique correspondant à ce qu'on appelle la « mesure » d'un heptasyllabe ou d'un octosyllabe n'est pas une quantité (comme telle, divisible), mais une qualité.

1. Une analyse toute simple

1.1 La « mesure » du « vers »

Dès qu'ils ont voulu déterminer ce qu'ont en commun les vers traités comme rythmiquement équivalents en poésie française littéraire, les analystes ont été forcés de constater que cette propriété commune tenait à la fois à deux choses :

- 1) Le nombre total de syllabes (ou voyelles) du vers,
- 2) Le nombre de syllabes (ou voyelles) dites *féminines* à la fin du vers¹.

Comme, en français, deux syllabes successives ne peuvent pas être féminines, le second point revenait simplement à distinguer les vers dits *féminins* dont la dernière syllabe était féminine et les *masculins* dont la dernière syllabe n'était pas féminine (était masculine). Dans son *Art poétique français* (1555, Livre I, chap. 5), Thomas Sébillet explicite le problème en

¹ Les syllabes reconnues comme *féminines* à la fin des vers correspondent à celles dites *grammaticalement post-toniques* dans Cornulier (2009a).

présentant d'abord ces vers, traités et reconnaissables comme équivalents dans une poésie de Clément Marot (j'ajoute les tirets syllabiques et je distingue en gras la graphie de la dernière voyelle non féminine) :

Li-**no**-te
Bi-**go**-te
Mar-**mot**-te
Qui **couds**
Ta **no**-te...

Parmi ces vers de même « sorte », dit-il au lecteur, « tu y en trouves de trois [syllabes] », comme « Li-no-te » et « Bi-go-te », et d'autres « de deux », comme « Qui couds ». En effet, de son temps, en diction poétique et soutenue, la voyelle féminine ne s'élidait normalement pas à la pause et à la rime. Sébillet constatait que, parmi ces vers, tous les féminins avaient 3 syllabes et les masculins 2. De même, l'espèce suivante de vers qu'il illustre encore par Marot :

Ma mi-**gnon**-ne,
Je vous **don**-ne
Le bon **jour**...

rassemblait des vers féminins de 4 syllabes et des masculins de 3. Et ainsi de suite.

Il était donc clair que les vers de 3 syllabes ne constituaient pas une classe, mais se répartissaient en *féminins de 3 syllabes* équivalents à des masculins de 2 et *masculins de 3 syllabes* équivalents à des féminins de 4.

Comme il est dur de résister au désir de simplifier ! Sébillet, comme la plupart de ses contemporains et de ses successeurs, ne veut nommer qu'une tête : il appelle donc les vers masculins de 2 syllabes ou féminins de 3 tout simplement : « vers de deux syllabes ». Et les masculins de 3 ou féminins de 4 : « vers de trois syllabes ».

Par le même principe, dans son *Art poétique* de 1548 (Livre II, chap. 2), Jacques Peletier appelle « décasyllabes » des vers masculins de 10 syllabes ou féminins de 11. Même goût de la simplicité, mais au profit du féminin, chez les analystes italiens qui appellent « endecasillabi » (11-syllabes) leurs vers masculins de 10 ou féminins de 11 (voire de 12) sans doute parce que chez eux les vers de 11 sont largement majoritaires. Ainsi Français et Italiens, appelant respectivement vers de dix syllabes et vers de onze syllabes des vers de même type, sont au moins d'accord sur une chose : *simplifier*.

Là où d'autres préfèrent dire « Circulez, y a rien à voir », Sébillet signale d'emblée que parmi ses « vers de deux syllabes », il y en a de 3. Cet aveu n'empêche pas que l'appellation « vers de deux syllabes » a en français un sens tel que, pour des vers féminins de 3, c'est une *fausse appellation*. – Moins honnêtes, ou moins réalistes seront ceux qui, vers le XX^e siècle, enseigneront que, vers les XVI^e et XVII^e siècles, même en diction soutenue, la voyelle féminine était systématiquement élidée à la fin des vers français, en sorte que tous auraient été en fait masculins².

L'histoire de l'analyse métrique commence par cette petite tromperie.

1.2 L'intérêt de simplifier

La simplification terminologique a un intérêt évident : appeler « vers de 2 syllabes » les vers féminins de 3 a l'avantage de rappeler leur apparemment combinatoire aux vers masculins de 2 et non 3 syllabes, en levant l'ambiguïté sur la classe combinatoirement mixte des vers masculins ou féminins de 3.

La comparaison avec d'autres langues a pu aider les analystes français à percevoir que leur simplification terminologique recouvrait une véritable généralité. Les vers français masculins de 10 syllabes sont combinatoirement (indépendamment de la rime) équivalents non seulement aux 11-syllabes féminins français, et apparentables aux 11-syllabes italiens, mais, à travers ces derniers, notamment, à des 12-syllabes italiens, à savoir, ceux dont les deux dernières voyelles sont post-toniques (vers dits *sdrucchioli*). On constatait donc ceci : Le nombre – de zéro à

² Ce genre de falsification est peu tentant dans les langues où les post-toniques n'étaient pas soupçonnables d'éllision systématique, par exemple en poésie anglaise ou italienne.

plusieurs – des éventuelles voyelles post-toniques en fin de vers peut être sans incidence sur leur catégorie combinatoire³. Explication naturelle :

Statut rythmique des post-toniques finales de vers

Les post-toniques *ne contribuent pas* au rythme, dit *mètre* d'un vers, pertinent pour sa combinatoire.

Il vaut la peine d'examiner la manière dont cette généralité a pu être formulée. Thomas Sébillet (1555, I, chap. 5), italiques miennes) écrivait d'abord :

Voyons maintenant quelles *mesures et quels nombres de syllabes* reçoit le carme [vers] français et comment il les varie. Or sont ici les Français beaucoup soulagés au regard des Grecs et Latins. Car ils ne sont point astreints à certain nombre de pieds, ni à réglée espace de temps longs ou brefs aux syllabes comme sont les Grecs et Latins, ains [mais] seulement *mesurent leurs carmes par nombre de syllabes*. [...] [Il] te faut retenir pour règle générale [...] que l'é féminin tombant pour dernière lettre en la dernière syllabe du carme fait que cette dernière syllabe soit exondante et pour rien comptée.

L'auteur tient pour évident que les poètes français (donc leurs lecteurs) « mesurent leurs carmes » (leurs vers) ; et qu'ils le mesurent en « nombre de syllabes ». Comme la féminine terminale ne contribue pas à cette mesure du vers, il conclut, naturellement, qu'elle est « pour rien comptée » ; c'est-à-dire, notez-le, qu'elle est comptée – puisqu'on est censé compter les syllabes *du vers* ! – mais, « pour rien » ; autant dire qu'elle a une valeur : zéro. Astuce comptable qui permet de soutenir qu'on a mesuré tout le vers.

Telle était et restera l'idéologie fondamentale de la régularité rythmique des vers. On suppose assez généralement que c'est par leur « mesure » que des vers sont rythmiquement équivalents. D'où, à partir du grec, la notion de *mètre* du vers, c'est-à-dire sa mesure régulière – d'où dérive, par extension, la notion même de *métrique* couvrant jusqu'à l'organisation rimique.

Une variante pédagogique actuellement répandue de cette conception consiste à dire que pour *mesurer* un vers, il faut compter ses syllabes... mais en *s'arrêtant de compter* à l'avant-dernière si la dernière est féminine. C'est ainsi en effet parfois que, pour mieux la vendre, on bloque le compteur kilométrique d'une voiture, ou que pour rassurer les passagers on bloque son compteur de vitesse ; passé une limite, le chiffre est faux, mais c'est le Chiffre ! Ces métriciens roulent pour vous avec un compteur bloqué.

1.3 La faiblesse féminine comme explication

Sébillet (I, chap. 6) prend la peine de fournir une explication du statut spécial des syllabes comptées « pour rien ». Illustrant d'abord l'*e* féminin par le contraste après voyelle dans « aimée ≠ aimé », après l'avoir dit « aussi fâcheux à gouverner qu'une femme, de laquelle il retient le nom », il l'oppose à « son mâle » (qui est « bonhomme et tant peu fâcheux qu'il n'est point besoin d'en faire plus long procès ») par le fait qu' « il n'a qu'un demi son, et est autrement tant mou et imbécile [faible] que, se trouvant en fin de mot et de syllabe, tombe tout plat et ne touche que peu l'oreille » ; « tombant en la fin du vers [...], [il] le fait plus long d'une syllabe n'étant pour rien comptée, non plus que les femmes en guerres et autres importantes affaires » ; cette déclaration de ses « lunes et éclipses féminines » fait aujourd'hui la joie des féministes. Avec ou sans imagination sexiste, cette explication du statut de la voyelle post-tonique finale de vers par sa *faiblesse phonique* selon les cas réelle ou supposée a duré des siècles.

C'est plutôt cette explication même qui est faible. D'une part, l'*e* féminin qui, à la fin du vers, compterait pour rien à cause de sa faiblesse, ne compte pas moins qu'une autre voyelle à l'intérieur du vers, même en fin de réplique (en dialogue) comme dans cet alexandrin du *Cid* (3 :2) : – Malheureuse ! – De grâce, acceptez mon service. », régulièrement 6-6. Il est pertinent pour la rime, ainsi que pour la détermination de la cadence masculine ou féminine du vers (pertinente pour l'alternance des rimes et parfois disparu ds courrier LouisSaussure] dans des vers non rimés)⁴. Supposons même qu'on se contente en français de cette élimination théorique

³ Indépendamment de la rime et de la cadence.

⁴ Voir des exemples français dans Peureux (2009 : 222-223). Beltrami (1991 : 323) parle de *rima ritmica* à propos de vers qui ne « riment » que par leur cadence commune 3 (*sdrucchioli*). La cadence est réglée de manière plus ou moins indépendante de la rime dans ce qu'on appelle souvent la *rime mixte*. - On verra plus loin que l'*e* féminin

un peu facile ; elle ne sert plus dès qu'on se préoccupe d'autres langues comme l'anglais et l'italien, où une ou plusieurs voyelles post-toniques successives, de timbres variables (et non uniforme ou neutre comme celui d'*e* instable) peuvent être clairement distinctives et pertinentes pour la rime comme pour la cadence sans l'être pour le « mètre ». Et encore, nous n'avons pas parlé des vers français (au moins au Moyen Âge) ou espagnols, etc. constitués d'hémistiches dont chacun peut se terminer par une ou plusieurs syllabes post-toniques, en sorte qu'un alexandrin (6-6) à l'espagnole peut avoir plus de 14 syllabes, et qu'un « décasyllabe » du texte de la Chanson de Roland peut avoir 12 syllabes (le terme savant de *césure épique* en tel cas ne change rien à l'affaire).

Autre explication imaginable : Si l'*e* féminin final de vers n'est pas « compté » dans la mesure du vers, c'est simplement parce les poètes en ont (tacitement) décidé ainsi ; juste une petite *convention* ; et qu'on ne nous demande pas d'expliquer leurs conventions ! Admettons que, sans avoir besoin de se passer le mot, dans diverses langues, à diverses époques, des poètes aient institué une telle convention ; ce serait déjà leur accorder un grand pouvoir de décision et faire du rythme, chose crue sensible, une chose contrôlable consciemment et par décision. Mais ce ne serait pas expliquer la raison de cette convention elle-même, et ainsi la convention supposée serait peu différente de la notion de « vertu dormitive » par laquelle un médecin de Molière peut expliquer le sommeil. L'aspect tautologique de l'explication est limpide dans les formules selon lesquelles une voyelle ne contribue pas au mètre (supposé mesure numérique) parce qu'elle n'est « pas comptée », ce qui la distingue clairement des « voyelles comptées » (incontestable !).

Faut-il considérer comme une explication la manœuvre consistant à dire que deux vers comme « Mar-mot-te » et « Qui **couds** » sont conformes à un même modèle de mètre « X X (X) » où « (X) » représenterait une syllabe, voyelle, ou position « optionnelle », c'est-à-dire admissible... en une certaine position (après la *tonique* du vers⁵) ? Ce serait introduire dans le schéma même d'équivalence ce qui n'est justement pas concerné par l'équivalence⁶.

Sur une autre explication, inventée par des phonologues pour des phonologues, suivant laquelle la post-tonique d'un vers se rattacherait à un même « pied prosodique » ou à la même « position métrique » que la voyelle tonique du vers – on réglerait ainsi son compte à l'importune post-tonique par une sorte d'enterrement formel, sans réaliser qu'il faudrait immédiatement la déterrer en cas de récupération –, voir Cornulier (2011 : §6 p. 7-8).

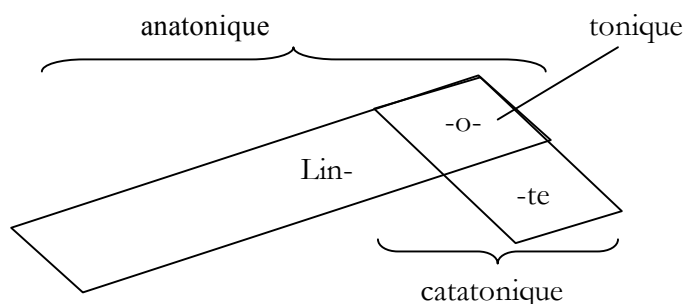
1.4 Mais si ce n'était pas le vers qu'on « mesure » ?

Anticipant sur la suite, je ferai tout de suite remarquer qu'on pourrait apparemment tenir compte du Statut (ci-dessus) des post-toniques finales de vers, et même conserver l'idée de « mesure », en renonçant à prétendre que le rythme régulier est la mesure du vers même. Soit la forme du vers « Linote » (3s) non divisé en trois parties successives, mais analysé en trois parties chevauchantes autour de sa dernière voyelle non-féminine, dite la *tonique de ce vers* :

terminal d'un hémistiche peut « compter pour rien » pour le rythme de cet hémistiche... mais en comptant pour 1 pour l'hémistiche suivant (ainsi en italien).

⁵ J'appelle ci-dessous *tonique d'*une expression, par exemple d'un vers, sa dernière voyelle non grammaticalement post-tonique (donc sa dernière voyelle grammaticalement tonique ou prétonique); une voyelle grammaticalement post-tonique étant une voyelle *féminine* en prosodie française, la *tonique* d'une expression est donc sa dernière voyelle *masculine* (= non féminine). Sur ces notions, v. Cornulier (2009a).

⁶ Qu'un vers de rythme 4-6 puis avoir, après sa tonique 10e, une voyelle de plus en français, et deux, ou même trois en italien, cela ne reflète pas une différence de mètre entre ces traditions, comme si le mètre français devait posséder une position optionnelle, et l'italien au moins deux ou trois. Nullement métrique, cette différence reflète simplement une différence entre les deux langues, la cadence étant bornée à deux dans la première seulement.



La partie fondamentale prosodiquement est la *tonique* représentée ici par sa graphie ordinaire « o ». À partir de cette tonique peuvent se définir deux parties qui l'incluent, et dont elle est fondamentale : une partie construite en amont de la tonique, disons *anatonique*, et une partie construite en aval, disons *catatonique*. Remarquez que les voyelles concernées ne se succèdent temporellement qu'au fur et à mesure qu'elles apparaissent (en tout cas à un auditeur) ; car, une fois que l'auditeur a distingué l'expression entière, elles coexistent dans sa mémoire opérationnelle, en sorte que distinguer le domaine anatonique n'est pas remonter dans le temps.

Chacune de ces parties apparaît comme pertinente en analyse rythmique et musicale des paroles : La partie catatonique du vers est le domaine de la rime, puisque dans le système le plus répandu celle-ci requiert équivalence phonémique à partir de la tonique (voyelle) – et non de la syllabe tonique ; ainsi « Li-no-te » rime avec « Bi-go-te » malgré la différence [n] ≠ [g]. Elle est également le domaine de la *contre-rime*, contraste de forme catatonique commun en tradition orale, comme dans « mi-ron-ton ≠ mi-ron-tai-ne », où le contraste commence rigoureusement à la tonique plutôt qu'à sa consonne d'attaque (comme il ferait dans *« mi-ron-ton mi-ron-pai-ne »). Elle est au moins plausiblement le domaine de la cadence ; en tout cas, quand les métriciens anglais parlent de « simple ending » ou de « double ending » pour des terminaisons masculines ou féminines, ils ne comptent pas seulement les voyelles post-toniques, mais bien les catatoniques.

Je propose, pour l'instant, de reconnaître que si le mètre 2 était une « mesure » du nombre de syllabes ou voyelles concernant le vers « Linote », ce ne serait pas une mesure de ce vers, mais plutôt de sa partie anatonique. Finalement, cette description est un peu plus compliquée que celle de Sébillot (et autres « métriciens » plus récents), mais au moins elle ne trompe pas sur la marchandise ; elle dispense de dire que les post-toniques finales de vers sont « comptées », et « pour rien » : elles n'appartiennent pas au domaine « mesuré ». Or, tant qu'à faire de « mesurer » en prétendant faire une description « métrique », autant savoir ce qu'on mesure, d'où cette :

Convention terminologique de dénombrement

Pour ne pas tromper le lecteur sur ce qui est « mesuré », au besoin « Li-no-te » sera caractérisé ci-dessous comme :

- un « 3e-voyelles » (« 3e ») en fonction de la longueur du vers *entier*,
- un « 2a-voyelles » (« 2a ») en fonction de la longueur de sa seule partie *anatonique*,
- un 2c-voyelles (« 2c ») en fonction de la longueur de sa partie *catatonique* ou cadence (et de même pour les autres vers ou expressions).

Parfois un contexte clair dispense de distinguer les longueurs entière et anatonique et, par défaut, « 2-voyelles » suffira à caractériser une expression de longueur *anatonique* 2.

2 « Mesurer », oui, mais pas seulement les vers

2.1 En italien, ce n'est pas les hémistiches qu'on mesure

L'espèce de rythme qu'on est censé « mesurer » quand on « mesure » les vers ne concerne pas seulement les vers, mais leurs hémistiches (demi-vers) et plus généralement leurs sous-vers (parfois plus de deux). Or, si la notion de mesure, spécialement de « mètre », s'est

historiquement concentrée sur le vers, elle ne concerne pas moins les sous-vers et devrait leur être applicable.

Soit le début du dernier chant de la *Divine Comédie* (toniques lexicales distinguées ici en gras)⁷ :

Vergine Madre, **figlia** del tuo **figlio**,
umil(e) e **alta piú** che creatura
 termine fisso d'eterno consiglio

Ces *endecasillabi* typiques sont bien des 11e, mais des 10a, parce que leur dernière voyelle non grammaticalement post-tonique conclut une suite de dix voyelles⁸. Cette longueur totale non exactement « sensible » ne suffit pas à décrire ce qu'ils ont de rythmique en commun. Sans prétendre décrire ici complètement leur régularité, disons que les analystes ont depuis longtemps dégagé une propriété commune essentielle, liée au fait que chacun a au moins un accent tonique sur sa 4^e ou sur sa 6^e voyelle. Et, de là, on admet généralement que ces vers ont en commun d'avoir un rythme 4-6 (à tonique 4^e) ou 6-4 (à tonique 6^e) ; les rythmes 4-6 et 6-4 sont bien sûr différents, mais ils ont en commun d'être constitués de deux longueurs contiguës de 4 et 6, dans un ordre ou dans l'autre, ce que je noterai « 6-4 », ou de manière synonyme « 4-6 », le soulignement notant la non-pertinence d'orientation des deux sous-mesures ; ainsi « 4-6 » note ce qu'il y a de commun à deux vers 6-4 et 4-6.

De plus, les mêmes analystes (v. Pietro Beltrami, 1991) estiment qu'au moins la plupart du temps la division rythmique en 4 et 6 correspond à un partage de l'expression (suite sémiotique de mots combinant forme et sens, et non simplement suite phonique de formes de mots) en deux expressions, sous-vers. Cette analyse s'applique sans peine au premier vers de la *Divine Comédie*, « Nel mezzo del cammin di nostra vita » (Au milieu du chemin de notre vie) si on y distingue les hémistiches « Nel mezzo del cammin » (6a) et « di nostra vita » (4a) : chacun est une suite de mots, et le second est un syntagme (on peut parler en tel cas de bonne *concordance* rythme/sens). Mais comment l'appliquer à ce qu'on est peut d'abord être tenté de scander ainsi pour visualiser le rythme 4-6 ou 6-4 :

A ?	Vergine Ma-	-dre, figlia del tuo fi-	-glio	4-6 (+1)
ou B ?	Vergine Madre, fi-	-glia del tuo fi--	-glio	6-4 (+1)

Loin que ces deux divisions offrent une bonne concordance rythme/sens, comme « Ma- » et « -dre », ou « fi- » et « -glia » ne correspondent même pas à des signes linguistiques (ce ne sont que des bouts de *formes* de mot), de tels sous-vers ne seraient même pas des expressions (suites sémiotiques). Or le sentiment des italiens cultivés sensibles dans un tel cas au rythme 4-6 ou 6-4 n'est pas celui d'une telle dislocation formelle. L'analyse morphologique (distributionnelle) fait plutôt apparaître, et d'assez nombreux métriciens reconnaissent, dans la quasi-totalité des 10a d'un tel corpus, une *corrélation* entre la mesure 4-6 et une division en deux expressions E1 et E2 (les sous-vers ou *hémistiches*) ; par exemple ici, dans l'hypothèse 4-6, on peut simplement constater, pour l'instant, que la voyelle tonique du premier rythme de 4 (comme celle du suivant de 6) est suivie (d'assez près) d'une frontière de mots, et que cette frontière sémiotique peut correspondre à un partage du vers en ces deux expressions, sous-vers :

4	6
{Vergine Madre }	{figlia del tuo figlio }

Cette corrélation du rythme 4 avec « Vergine Madre » ne devrait pas étonner, puisqu'elle correspond exactement au traitement de ces mêmes mots s'ils formaient à eux seuls un vers simple : ce serait en effet un 4a et un 5e féminin (un « *quinario* » en langage de métricien italien).

⁷ Texte et traduction d'après l'édition de Jacqueline Risset (GF-Flammarion, 1990, vol. 3 *Paradiso*). « Vierge mère, fille de ton fils, / humble et haute plus que créature, / terme arrêté d'un éternel conseil ».

⁸ La voyelle finale de « umil(e) » pose un problème particulier non-pertinent pour la présente discussion ; disons simplement qu'elle ne contribue pas au rythme régulier (comme si elle était mentalement élidée).

C'est donc le second sous-vers qui pose un nouveau problème : c'est un 6e, mais ce ne sont pas ses 6 voyelles qui déterminent son rythme. Regardons sa fin et son début. D'une part, sa dernière voyelle, post-tonique, n'appartient pas à sa partie anatonique, donc ne contribue pas à son rythme : ce décalage final n'est autre que celui que nous avons déjà souligné dans des vers simples (et dans le premier hémistiche). Mais d'autre part, entre le début du sous-vers « *figlia del tuo figlio* » et le début de la série de voyelles qui déterminent son rythme (correspondant aux lettres « e-i-a-e-o-i »), la césure italienne nous invite à apercevoir un décalage analogue au décalage final : *de même que la « mesure » supposée de cet hémistiche mesure quelque chose qui se termine après elle, elle mesure quelque chose qui commence avant elle* ; à la post-tonique « non comptée », quoique interne à l'hémistiche, de « *figlio* » correspond exactement la voyelle « comptée », quoiqu'externe à l'hémistiche, de « *Madre* ». La « mesure » prétendue (des syllabes) de « *figlia del tuo figlio* » est en réalité la mesure des syllabes de « -dre *figlia del tuo fi-* » ; ce n'est pas la mesure d'une expression, mais seulement d'une suite incluant des *bouts de forme de mots*.

Concentrés sur la « mesure » des vers et sur le problème aperçu à la rime, les métriciens ne me semblent pas s'être intéressés à cette espèce de symétrie. Ils ont plutôt consacré des efforts à expliquer, de manières variées, parfois sur le plan de l'analyse phonologique – et là, parfois, avec beaucoup d'imagination pour inventer des abstractions –, pourquoi les voyelles post-toniques *du vers* devaient compter pour rien dans la prétendue *mesure du vers*. Et pourtant, elle compte ! mais c'est l'hémistiche suivant qui en profite – on pourrait dire en termes imagés qu'il se pare des plumes du voisin – ; et cela, l'enterrement formel de la post-tonique ne permet pas de l'expliquer.

Les régularités du 4-6 italien révèlent donc ceci : pour que le rythme déterminé par une suite de voyelles soit associé à une expression rythmée en continuité avec son contexte, il n'est pas nécessaire qu'il coïncide avec le début de cette expression (il peut impliquer des post-toniques antérieures) ni avec sa fin (il n'implique normalement pas ses propres post-toniques). Il est possible de rendre compte de ce décalage initial et terminal d'une manière unitaire par le principe suivant⁹ :

Condition d'association rythme/expression

Deux rythmes anatoniques successifs peuvent être mentalement *associés* à deux expressions successives s'ils s'appuient sur les toniques respectives de ces deux expressions.

Soit une expression E, rythmiquement traitée isolément, composée de deux expressions E1 et E2 rythmées en continuité, dont les toniques sont respectivement t1 et t2. Soit « vn » la première voyelle succédant à t1 (qu'elle appartienne à E1 comme post-tonique ou à E2), et [v1...t1, vn...t2...] la suite de voyelles de E (formule ne précisant pas si t2 est suivie de post-toniques). À partir des toniques t1 et t2 peuvent être mentalement construits deux rythmes anatoniques successifs, le premier déterminé par la suite [v1...t1], le second, par la suite [vn...t2]. Ces deux rythmes peuvent donc être respectivement associés à E1 et E2.

Exemple d'application de ce principe : Supposons que « *Vergine Madre* » et « *figlia del tuo figlio* », expressions successives dont les toniques sont distinguées en gras, forment une expression rythmée indépendamment de son contexte. Un rythme R1 peut être déterminé par les 4 premières voyelles du vers (la tonique 4^e de E1 et les voyelles précédentes). Si E1 et E2 sont traitées en continuité rythmique, un rythme R2 peut être déterminé par les 6 voyelles suivantes (la tonique de E2 et les voyelles précédentes). R1 peut être associé à E1 ; R2 (incluant la valeur rythmique de la dernière voyelle de E1) peut être associé à E2¹⁰.

Cette condition d'association a deux implications ou conséquences directes :

1) Une voyelle post-tonique d'une expression ne contribue pas à un rythme anatonique associé à cette expression. C'est le cas du « e » final de « *Madre* » qui ne contribue pas au rythme du premier hémistiche (5e mais 4a), et du « o » de « *figlio* » qui ne contribue pas au rythme du second.

2) Une voyelle post-tonique d'une expression peut contribuer au rythme d'une expression suivante si elles sont traitées en continuité. C'est le cas du « e » de « *Madre* », qui peut

⁹ Sans lui correspondre exactement, la distinction faite ci-dessous entre des expressions et des rythmes qui leurs sont associés est comparable à celle des *hemistichs* (séparés par une *caesura*) et des *sublines* (séparés par un *break*) chez Dominicy (1992).

¹⁰ De même la suite rythmique R1-R2 peut être associée à la suite sémiotique E1-E2 (vers composé).

contribuer au rythme 6 du second hémistiche, mais non du « o » de « figlio », parce que ce vers n'est pas rythmé en continuité avec le suivant.

Soit E1/R1 la combinaison de E1 et de son rythme associé, E2/R2 la combinaison de E2 et de son rythme associé. Il y a lieu de distinguer, entre E1/R1 et E2/R2, deux frontières, qui ne coïncident pas toujours : la *frontière rythmique* R1-R2, à un niveau où seules les voyelles sont concernées, et la *frontière sémiotique* E1-E2 entre les suites de mots (forme et sens compris) correspondant à R1-R2. Ainsi, dans l'exemple, la frontière rythmique passe entre les valeurs rythmiques des deux voyelles de la *forme du mot* « Madre » ; et la frontière sémiotique passe entre les *mots* « Madre et « figlia ». On confond souvent les deux dans la notion de *césure*, qu'il serait peut-être préférable de réserver, au besoin, à la seule frontière sémiotique. Il suit de la Condition d'association que cette dernière n'a même pas à coïncider avec une frontière syllabique.

Cette analyse n'est possible qu'à condition de renoncer au présupposé traditionnel suivant lequel ce qu'on considère comme la mesure (poétique) d'une expression, par exemple le mètre d'un vers, est une mesure de la forme de ce vers ou de cette expression.

2.2 La récupération rythmique et le temps

Qu'une voyelle post-tonique d'une E, puisse contribuer au rythme associé à E suivante (et non, vision intello rassurante, à « dre figlia del tuo fi), voilà qui peut paraître paradoxal. Mais considérons le traitement rythmique dans sa progression temporelle en distinguant un moment « m1 » où est seulement traitée la première expression E1 et un moment « m2 » où E2 peut être traitée en continuité avec E1 :

m1	{ Vergine madre }...	4a 2c	
m2		... { figlia del tuo figlio }	4-6a c2

Au moment m1 peut être formé son rythme anatonique 4, avec cadence 2 par « madre ». Puis au moment m2 peut être calé sur les deux toniques de E1 et E2 un rythme composé 4-6 avec cadence 2 par « figlio ». C'est donc précisément le second sous-vers qui, en prolongeant le rythme 4 en un rythme composé 4-6, fournit le second rythme 6 calé sur sa tonique. On peut dire qu'à cet égard la valeur de la post-tonique de E1, encore inexploitée (anatoniquement) à la fin de E1, a été *récupérée* dans le traitement anatonique de E2.

Soulignons que, suivant ce point de vue, la césure à récupération n'est en rien une césure à enjambement : car c'est bien à la suite sémiotique E2, et non à la suite phonique ou hétérogène « -dre figlia del tuo fi- », qu'est, dans ce traitement rythmique, associé le rythme 6 (sur cette confusion fréquente, v. Cornulier, 2009).

2.3 En français non plus

Le rythme 4-6, cas particulier (orienté) du 4-6, est un rythme régulier dans la tradition française depuis le Moyen Âge. On pourrait imaginer deux traductions du vers de Dante rythmables en 4-6 :

- 1) Ô vierge mère, ô fille de ton fils
- 2) Ô vierge mère, fille de ton fils

J'ai suggéré dans les deux cas typographiquement une division en deux sous-vers, et souligné la graphie de la cinquième voyelle. Ces deux divisions sont également compatibles, conformément à la Condition d'association rythme/expression, avec un rythme 4-6. Mais, dans le second seulement, un rythme 6 n'est associable au second sous-vers *que si* il est rythmé en continuité avec le précédent, puisqu'il doit inclure la valeur rythmique de la post-tonique de « mè-re ».

Or on constate que, dans la tradition littéraire française classique, le rythme régulier associé un hémistiche n'inclut *jamais* la valeur rythmique d'une post-tonique de l'hémistiche précédent. Il semble donc que, dans la tradition française du 4-6 (dont l'italienne en 4-6 est issue au Moyen Âge ; v. Beltrami, 1991 :76), le second sous-vers est rythmé de manière autonome en ce qui concerne le « mètre », et non pas traité en continuité rythmique avec le sous-vers précédent (et cela malgré un traitement syllabique continu à l'époque classique) . C'est également vrai du

6-6 : « Oui, je viens dans son temple prier l'Éternel » ne pouvait apparemment *pas* être un alexandrin 6-6 pour Racine, alors que c'en est un sans problème pour bien des lecteurs d'aujourd'hui. La césure des vers classiques n'est jamais « italienne ».

Par contre, une fois qu'ont émergé au XIX^e siècle des rythmes de substitution du 6-6, par exemple en 4-4-4 puis 3-5-4, on constate que ces rythmes-là peuvent être traités en continuité, spécialement le 4a final. Exemple, dans *Le Bateau ivre* (de Rimbaud, 1871), « Je courus ! Et les Péninsules démarrées » où la césure 6-6 non évidente (« Pén-insules ») est compensée par un rythme 3-5-4 : l'expression finale « démarrées » semble être associable à un rythme 4, qui recrute nécessairement la valeur de la voyelle grammaticalement post-tonique de « Péninsu-les ».

3 Pourquoi décrire simplement ?

Sébillot (1555, Livre I, chap. 5), observant que les français mesurent « seulement », donc simplement leurs vers à leur « nombre de syllabes », ajoutait qu'ils sont en cela « beaucoup soulagés au regard des Grecs et Latins ». Or pourquoi faire ou analyser des vers simplement, si on peut en faire ou les analyser de manière compliquée ? Quant à faire compliqué, certains poètes du XVI^e siècle n'y ont pas manqué, espérant sans doute faire aussi bien en français qu'en grec ou latin, mais, faute peut-être d'une base linguistique assez commune et assez stable, leurs « vers mesurés » à l'antique furent peu compris et ne fondèrent pas une tradition.

Faute de pouvoir *faire* des hexamètres et pentamètres comme les latins et grecs, on s'est parfois contenté d'*appeler* hexamètres et pentamètres les 6-6 et 4-6v *comme si* ils étaient analysables en suites de deux voyelles. « On nomme *ped* la réunion de deux syllabes », dit le traité de Quicherat (1850 :10) ; « ainsi le vers de douze syllabes a six pieds, celui de dix syllabes a cinq pieds ». Conséquence terminologique : « Quelques critiques [...] appellent *hexamètre* (de six pieds) le vers de douze syllabes, *pentamètre* (de cinq pieds) celui de dix syllabes, *tétramètre* (de quatre pieds) celui de huit syllabes ». Voilà donc l'alexandrin promu (verbalement) cousin de l'*hexamètre* dactylique latin¹¹.

Avec plus de gravité, depuis quelques dizaines d'années, ce genre d'analyse des vers ou hémistiches français en petits pieds de deux ou trois syllabes a été défendu sur un plan proprement théorique (et non pas simplement terminologique) ; cette analyse s'étend naturellement aux longueurs impaires et peut ainsi ne laisser nulle miette, moyennant des pieds supposés de une ou trois syllabes, selon la commodité de l'algorithme (v. notamment Nigel Fabb & Morris Halle, 2008) ; par exemple, on peut toujours analyser un vers de 7 en deux pieds de 2 syllabes et un pied de 3, qu'on dispose selon le bon plaisir de l'algorithme. À défaut de pouvoir s'appuyer sur des observations distributionnelles telles que « Dans les 8a, on ne trouve jamais de féminine en position paire », ces analyses sont peut-être censées sauver le principe suivant :

Principe binaire (ou ternaire). Lorsque plusieurs unités métriques successives forment ensemble une unité métrique de niveau supérieur, généralement elles ne sont pas en nombre supérieur à deux (ou « à trois » dans une variante moins restrictive du principe).

Qu'on mesure le 6a en « 2-2-2 » ; il devient digne du nom de trimètre iambique et le principe ternaire est sauf. Mais, pour sauver ce principe, était-il vraiment nécessaire de débiter arbitrairement en « iambes » les 6-6 et les 8-voyelles français, en sacrifiant leur spécificité sur l'autel d'une théorie métrique supposée universelle ? Nous verons plus loin (§4) que ce n'est même pas la peine.

3.1 Les rythmes réguliers ne sont pas numériques

Oubliant provisoirement la discussion précédente, envisageons l'exemple, favorable à l'idée que le mètre est la mesure du vers, d'un vers simple masculin : « Fera ternir votre beauté », dernier vers d'une ode célèbre de Ronsard (1555), dont les huit voyelles déterminent effectivement le rythme régulier 8. Peut-on accepter l'hypothèse suivante :

¹¹ Rimbaud, trop bon élève, semble se moquer de cette enflure : « je vous livrerais encore mes *Amants de Paris*, cent hexamètres, Monsieur, et ma *Mort de Paris*, deux cents hexamètres ! » (lettre à Paul Demeny dite du « voyant », 15 mai 1871 ; les mots « hexamètres » et « Monsieur » convergent en emphase).

Nature numérique du rythme : le rythme régulier d'un hémistiche ou vers simple masculin est un nombre (au moins dans la poésie littéraire française classique).

Si oui, il est pertinent de se demander comment ce nombre est distingué dans l'esprit d'un lecteur ou auditeur de vers réguliers.

On peut éliminer d'emblée tout dénombrement explicite, d'allure intellectuelle. N'importe qui peut aisément compter, disons « intellectuellement », les syllabes de l'expression « Alibaba rota puis avala son fusil avant qu'on ait pu l'en empêcher » et constater que 22 est sa *mesure* exacte. Pourtant personne ne considérerait le nombre 22 comme mètre pour ce vers par le seul fait qu'il a le nombre de syllabes qu'il a, et qu'on les a soigneusement comptées. Or *savoir* qu'une expression a 6 syllabes parce qu'on l'a appris d'un métricien ou parce qu'on a compté « sur les doigts » n'est pas plus sentir un rythme que *savoir* que l'expression précédente en a 22.

L'analyse distributionnelle de la poésie française littéraire régulière et des tests « psychométriques »¹² convergent pour tendre à montrer ceci (formulation négative provisoire) :

Loi des 8 syllabes. La longueur exacte déterminée par le nombre de voyelles (anatoniques) d'une suite de mots en français n'est pas distinguable pour des longueurs supérieures à 8.

Il ne s'agit ici que d'une limite supérieure, car de nombreux français semblent peu sensibles à la longueur précise à partir de 7, parfois moins. Les vers réguliers de longueur anatonique totale supérieure à 8 sont rythmiquement composés, notamment en 4-6 ou 6-6 jusqu'au XIX^e siècle (la longueur totale 12 ou 10 n'étant qu'une somme théorique).

Outre la limite de longueur 8, j'ai testé (assez informellement), quelques propriétés d'allure numérique sur les « nombres » supposés reconnus par des lecteurs de poésie régulière en faisant appel à leur « perception » instinctive, non à leur capacité intellectuelle de calcul¹³. Sont-ils capables de sentir systématiquement la différence entre les nombres pairs et impairs ; ou de sentir que dans une suite de vers masculins de longueurs successives 3, 4, 5, 6, 7, 8, par exemple, chacun a exactement une syllabe de plus que le précédent ? ou que dans une suite de paires de vers, chaque « second » de paire a exactement deux fois plus de syllabes que le précédent. Résultat : ils sont tous nuls (mes lecteurs de vers, moi compris)¹⁴.

Alors, au moins, est-ce que les lecteurs chevronnés de vers réguliers, ceux qui en connaissent des centaines ou des milliers par cœur, qui sautent au plafond quand ils rencontrent un vers faux dans un poème régulier, sentent immédiatement, instinctivement, et *à tout coup*, quand on leur soumet deux expressions ($\leq 8v$), laquelle est la plus longue ? Pas moi en tout cas. Ma compétence « métrique » à cet égard est donc nulle, archinulle.

Conséquence : d'un point de vue proprement rythmique – c'est-à-dire si on s'intéresse à l'effet mental pertinent dans la régularité des vers –, le rythme régulier d'un vers n'a pas des propriétés élémentaires de nombre. Ce n'est pas un nombre, et il est douteux que les notions de voyelle *comptée*, de *mètre* ou de *mesure* lui conviennent.

3.2 Le vers et son modèle

Suivant un point de vue qui s'est largement répandu (avec des variantes) depuis plus d'une dizaine d'années, et qui ne sera évoqué ici que de manière simplifiée, reconnaître le rythme régulier d'un vers serait reconnaître qu'il est, point par point, conforme à un modèle (ou schéma, ou « template »...) ; ainsi, considérons la figure ci-dessous :

Modèle	x	x	x	x	x	x	x	x	(x)
vers	Fe-	-ra	ter-	-nir	vo-	-tre	beau-	-té	

La figure ci-dessus représente un modèle supposé du mètre français 8 (tel à peu près que certains métriciens en ont proposé), et au-dessous, un vers syllabiquement scandé, et une correspondance terme à terme entre éléments du modèle, parfois nommés « positions », et syllabes du vers. On est supposé constater ceci: le vers correspond syllabe par syllabe au

¹² Des tests sont esquissés dans Cornulier (1982, chap. 1).

¹³ V. Cornulier (1982: 11-28 et 50-53; et 1995: 27-28).

¹⁴ Cependant certains semblent très forts jusqu'à environ 3 ; mais jusqu'à 2 ou 3, une évaluation explicite (quasi intellectuelle) immédiate est peut-être possible.

modèle. Donc il est déclaré « métrique »¹⁵. De plus, si on compte les « positions » du modèle, on peut préciser que la « mesure » du vers, son mètre, est 8.

Observons que non seulement cette correspondance est terme à terme (bijective), mais elle est ordonnée, chaque syllabe *n*-ième du vers correspondant à la « position » *n*-ième du modèle. Une telle représentation rend-elle compte de l'expérience mentale d'un lecteur de vers ?

Supposons un instant que le début de la présente phrase, à savoir « De plus supposons un instant », soit rapporté syllabe par syllabe au modèle ci-dessus : on constaterait qu'il correspond au modèle aussi bien que le vers de Ronsard ; il faudrait donc conclure que c'est un vers de rythme régulier. Or, pas plus que « fera ternir votre beauté », cette expression n'est un vers indépendamment de son contexte. Une expression de longueur anatonique 4, 5, 6, 7 ou 8 n'a pas un mètre, un rythme régulier, par cela seulement qu'elle a le nombre de voyelles qu'elle a. En poésie traditionnelle, elle est régulière, généralement et fondamentalement, par équivalence sensible avec des expressions voisines de même longueur. Ainsi, plutôt que de confronter le vers sorti de son contexte à un modèle abstrait, il serait pertinent de le confronter aux précédents :

Cueillez, cueillez votre jeunesse.
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté.

Pour constater, intellectuellement ou instinctivement, l'égalité de nombre syllabique de la partie anatonique de ces vers, il n'est pas nécessaire d'avoir recours à un modèle abstrait. Ajoutons qu'il n'est même pas nécessaire que la bijection soit obtenue progressivement, par comparaison des voyelles *n*-ièmes entre elles. Enfin, cette comparaison n'implique pas que les voyelles de l'un quelconque de ces vers soient dénombrées, puisque deux ensembles dénombrables en bijection ont le même nombre d'éléments quel qu'en soit le nombre.

Un vers régulier par équivalence contextuelle est un peu comparable à une colonne de la colonnade du Louvre. Qui songerait à caractériser la régularité de cette colonne en la comparant à un *modèle de colonne de 28 mètres* et en concluant de la coïncidence que c'est une colonne régulière ? C'est la colonnade qui est régulière par équivalence de hauteur de ses colonnes, et non une de ses colonnes par sa *mesure* 28. Et, de la même manière, si la terminaison de « Comme à cette fleur, la vieillesse » pouvait rimer en ce poème, ce n'est pas parce qu'elle était conforme à un modèle déposé de terminaison en « esse », mais parce qu'elle ressemblait assez à la terminaison du vers précédent.

Pourquoi est-il plus tentant pour les analystes d'une suite de vers que pour ceux d'une colonnade de confondre la régularité avec la mesure d'un élément ? Cela peut tenir, entre autres choses,¹⁶ à ce que, du fait de la loi des 8 syllabes, pour le rythme des vers ou sous-vers, n'est en jeu qu'un petit nombre de grandeurs discrètes, le plus souvent comprises entre 4 et 8, et même seulement, dans certains corpus, 4, 6 et 8. Les « métriciens » de colonnes n'ont pas cette facilité, donc éprouvent moins cette tentation, parce que (notamment) les longueurs possibles de leurs « vers » minéraux ne peuvent pas être ainsi caractérisées par un ensemble *minuscule* de nombres *entiers* (l'ensemble des longueurs de colonnes possibles est plutôt continu). De même, en métrique musicale, on n'est pas tenté de prendre par exemple « 1 seconde et 27 centièmes » pour une « mesure » du répertoire métrique parce que le répertoire des durées sensibles est continu : on est alors bien obligé de voir que la régularité, c'est l'*isochronie*.

Ajoutons qu'à les prendre au sérieux, les représentations de la régularité rythmique par bijection *ordonnée* impliquent la pertinence du numéro d'ordre d'apparition des syllabes dans le vers, en accord avec la notion de « position » pertinente dans le modèle. Cette bijection ordinale semble impliquer qu'il y a une équivalence systématique entre, par exemple, les 3^{es} syllabes des débuts de vers ci-dessus : « Cueillez cue- = Comme à cet- = Fera ter- ». Cette implication n'a aucun support observationnel. Personne n'a jamais signalé le moindre indice du fait qu'en écoutant par exemple une diction lente, un auditeur « arrivé » à la 6^e voyelle du dernier 8-voyelles de Ronsard (dans « vo-tre ») la percevrait comme équivalente à la 6^e voyelle du précédent (dans « la vieillesse »). Peut-être même personne n'a-t-il seulement songé à essayer

¹⁵ La « position » parenthésée en fin de modèle est censée correspondre à une éventuelle voyelle féminine finale du vers, le vers étant censé être entièrement mesuré par le modèle : manière de ne pas mesurer, tout en mesurant...

¹⁶ Par exemple, la régularité d'alignement des deux extrémités de colonnes vues simultanément.

de le montrer. Pourtant certains schémas récents impliquent par bijection *ordonnée* une telle équivalence comme élément de l'équivalence globale des 8-voyelles.

La régularité rythmique du 8v de Ronsard n'est donc pas 8, mais tient à son égalité contextuelle de longueur dans un esprit capable de distinguer cette longueur. – En sens inverse, la mesure numérique du vers de Ronsard – car on peut bien le mesurer, ça fait 8 – n'est pas régulière *en soi*.

Quant au simple fait que les syllabes ou voyelles du vers métrique *se suivent une à une*, ce que manifestent lourdement les schémas du type « XXXXXX... », il n'est pas spécifiquement métrique, puisque c'est une propriété de la langue, non moins dans la prose que dans les vers métriques. Il n'est donc pas plus « scientifique » de caractériser la régularité d'un 7-voyelles en disant qu'il « a pour mètre XXXXXX », qu'en disant simplement qu'il a un rythme de 7.

Dans les figures représentant, comme au début de ce paragraphe, un « modèle » de mètre du genre « XXXXXX », les graphies de syllabes d'un vers, et des lignes de correspondance entre les « positions » de l'un et les syllabes de l'autre, on peut donc voir une espèce de protocole de dissection plutôt qu'une analyse cognitive d'un rythme régulier.

4 Le rythme comme qualité

Il faut sans doute se résigner à reconnaître que les rythmes réguliers de la poésie littéraire française n'ont pas des propriétés numériques quoiqu'ils soient déterminés par des nombres, ou du moins des caractéristiques correspondant à des nombres. Mais faut-il vraiment s'en étonner ?

La fréquence périodique sonore *précise* (par exemple la fréquence d'un diapason) qui détermine chez nous une *certaine* impression de hauteur mélodique est une caractéristique physique quantitative et variable (en ce sens que chaque période est une variation) qui provoque, *via* le travail de l'oreille interne, une impression qualitative irréductible, homogène et invariable (uniforme et non périodique). De même, *via* le travail de la rétine, une périodicité optique peut déterminer une impression (mentale) spécifique, dite de *couleur*. Le travail auditif ou visuel peut donc produire, dans un champ de fréquences donné, à partir d'un phénomène *quantitatif* discontinu, une *qualité* irréductible et uniforme.

Pour faciliter la comparaison, appelons momentanément *couleurs* les impressions (distinctes) éventuellement provoquées par des successions de voyelles en nombre non supérieur à 7 ou 8. On sait qu'à la différence des impressions mélodiques, ces couleurs ne sont pas élaborées dans l'organe de l'ouïe. Il semble d'autre part (ce serait à confirmer) que, chez un francophone, elles concernent particulièrement le traitement du langage. Il se pourrait donc que la « loi des 8 syllabes » ne relève pas tant d'une contrainte *négative* sur la perception ou « mesure » de nombres de syllabes que d'une capacité *productive* du genre suivant :

Loi des 8 voyelles. Dans l'esprit d'un francophone, des séquences anatoniques de jusqu'à 8 voyelles (chez certains) peuvent produire des impressions distinctes en fonction du nombre.

Suivant ce point de vue, deux séquences peuvent se ressembler parce qu'elles produisent la même impression, produite à partir de la même longueur numérique, dans le domaine de cette capacité. . Cet effet spécifique, indirectement produit dans l'esprit par un phénomène – la longueur en nombre de voyelles –, n'est, dans l'esprit, ni une sorte de copie ou d'image¹⁷, ni une analyse du phénomène (la longueur numérique)¹⁸.

Le rythme éventuellement provoqué par le nombre jusqu'à 7 ou 8 étant une impression simple ne contredit donc en aucune manière le Principe binaire ou ternaire ; le concevoir ainsi dispense de certaines contorsions théoriques censées peut-être le sauver, comme, par exemple, de passer au broyeur iambique tous les alexandrins français.

¹⁷ Si on veut *expliquer* la capacité de distinction d'une longueur rythmique, par exemple 8, par la présence, dans l'esprit, d'une espèce de copie de cette longueur (par exemple, justement, un joli tout petit "modèle" d'allure "XXXXXXXX" déposé en mémoire), il reste à expliquer comment, dans l'esprit, est distinguée, ou non, la longueur de ce bijou. Cette conception de la "perception" des rythmes n'est donc qu'un début de régression indéfinie ("regressus ad infinitum").

¹⁸ Il est plausible que les suites de 1 à 3 voyelles (voire un tout petit peu plus) soient même distinguables directement comme des *formes* spécifiques, et que cela relève d'une capacité plus générale que la seule compétence linguistique. Les limites linguistiques concernant la cadence et l'accentuation dans des langues diverses pourraient être liées à une telle capacité.

Ainsi finit mon conte. Au commencement, il s'agissait d'expressions, plus précisément de vers, qu'on mesure, et quand on juge leur mesure égale, parfois parce qu'elle est égale à celle d'un modèle rangé dans un traité de métrique, on dit « C'est leur mètre ! ils sont métriques ! ». Finalement, si c'est d'impressions dites rythmiques qu'il devrait s'agir, il paraît finalement plus plausible que l'esprit, distinguant des sous-suites de mots successives ou expressions, distinguant en chacune d'elle une tonique (en français normalement sa dernière voyelle masculine), peut produire une impression spécifique déterminée par le nombre de voyelles d'une séquence conclue par une tonique, et l'associer à une expression dont elle est la tonique. Le nombre déterminant le rythme de cette expression n'est donc le nombre de voyelles de cette expression – ce qu'on peut alors prendre pour son « mètre » ou sa « mesure » – que si sa tonique est sa dernière voyelle et si elle n'est pas rythmée en continuité avec une expression précédente qui se terminerait par une post-tonique. Parce qu'à cet égard il est généralement traité indépendamment de son contexte, le vers, surtout s'il est masculin, n'est qu'un support favorable et trompeur de cette croyance selon laquelle la régularité sensible du rythme d'une expression serait en français *son nombre* de voyelles, son mètre, ou sa mesure.

Références

- Beltrami, P. (1991). *La Metrica italiana*. Il Mulino, Bologna.
- Cornulier (de), B. (1982) : *Théorie du vers*, Seuil. Paris.
- (2005) : « La place de l'accent ou l'accent à sa place : position, longueur, concordance ». In *Le Vers français*, éd. M. Murat, Champion. Paris, 57-91.
- (2009a) : « Types de césures, ou plutôt manières de rythmer le vers composé ». In *L'Information grammaticale*, n° 121. 21-27.
- (2009b) : *De la Métrique à l'interprétation*. Classiques Garnier, Paris.
- (2011) : « Aspects phonologiques et métriques de la rime », en ligne sur <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/Rime.pdf>.
- Dominicy, M. (1992). « On the Meter and Prosody of French 12-syllable Vers ». In *Empirical Studies of the Arts*, 10 :2. 157-181.
- Fabb, N. & Halle, M. (2008). *Meter in Poetry, A New Theory*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Peletier, J. (1555). *Art poétique*. En ligne sur Gallica (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50825j>).
- Peureux, G. (2009). *La Fabrique du vers*. Seuil, Paris.
- Quicherat, L., (1850). *Traité de versification française*. Hachette, Paris. En ligne sur Google Books.
- Sébillot, T. (1555). *Art poétique français*. (Édition de 1548 en ligne sur Gallica et sur Google Books).
- Suhamy, H. (1970 ; *Versification anglaise*. SEDES, Paris