

## Aspects phonologiques et métriques de la rime

### 1. Domaines du mètre et de la rime ou contre-rime.

Si on appelle *tonique* d'une suite de signes telle qu'un vers ou un sous-vers sa dernière voyelle non grammaticalement posttonique<sup>2</sup> – il s'agit donc en fait le plus souvent de sa dernière voyelle grammaticalement tonique –, les régularités observées dans divers corpus de tradition orale (« TO ») ou littéraire (« TL ») révèlent deux domaines pertinents dont la tonique est l'intersection. Que la rime soit intégrale, ou réduite par exemple aux voyelles, elle implique le domaine constitué par la tonique avec ce qui suit comme en aval (*cata-*), appelé ici domaine catatonique. La mesure implique la tonique avec ce qui précède comme en amont (*ana-*), appelé ici domaine anatonique. Ainsi dans ce vers de rythme 4-6 sous-rythmable en 2-2-2-2-2, « A thing of beauty is a joy for ever » (Keats, 1816), la dernière voyelle non lexicalement posttonique, distinguée ici en gras dans « ever », est initiale de la rime en « -ever » avec un vers suivant (en « never »), et sa valeur rythmique est terminale des rythmes qu'on vient d'indiquer. La voyelle lexicalement posttonique de « ever » ne contribue pas au mètre, rythme anatonique, et symétriquement les phonèmes antérieurs à la même tonique du vers ne contribuent pas à sa rime.

L'équivalence phonémique de deux vers rimant entre eux peut paraître remonter en amont de la rime (alors parfois dite riche), mais cela n'est pas nécessaire à la rime, et la *contre-rime* commune en TO, illustrable par « mironton, mirontaine », est à cet égard particulièrement révélatrice ; car, comme elle consiste en un contraste de forme catatonique, le fond d'équivalence prétonique est strictement observé ; ici le contraste « -on ≠ -aine » s'adosse à l'équivalence impliquant les consonnes d'attaques de la tonique, par conséquent identiques dans « -ton » et « -taine » ; des contre-rimes du type « mironton ≠ mironpaine », où les *syllabes* toniques seraient entièrement contrastées (ici en « ton » et « pai »), sont pratiquement inexistantes, notamment en *tralalas* (« non-sensical syllables ») ; ceci montre clairement que la borne initiale de la forme catatonique n'est pas une frontière syllabique, mais l'attaque de *voyelle* tonique qui se situe le plus souvent en pleine syllabe.

La forme catatonique peut aussi jouer un rôle métrique par son rythme, qu'on peut appeler la *cadence*. Ainsi le vers anglais terminé par « never » a une cadence de 2 correspondant aux valeurs rythmiques de ses 2 voyelles catatoniques ; on parle en ce cas en anglais de *double ending* ou, en s'inspirant de la tradition française, de *feminine ending*. La cadence est parfois régularisée indépendamment de la rime, ainsi en italien, où le onze-syllabes classique est souvent systématiquement féminin (cadence 2 dite *piana* en italien) ; il l'est aussi parfois en cadence 3 (*sdrucchiola*)<sup>3</sup>. La cadence et le mètre sont donc deux rythmes constitués par des successions de valeurs rythmiques de voyelles dont l'intersection est la valeur de la tonique.

Les régularités métriques constituent ainsi un révélateur de trois domaines rythmiques, la

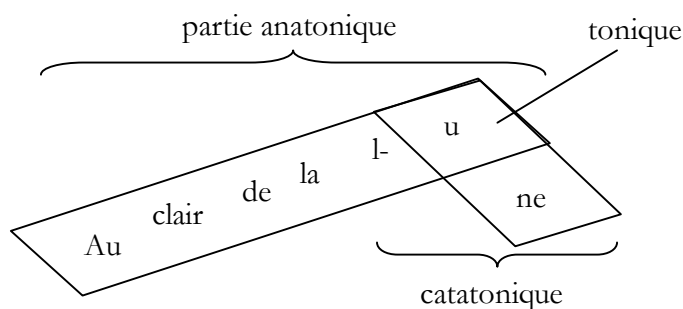
<sup>1</sup> Pour remise en ligne en mars 14. États antérieurs mis en ligne en 2009 et mars 2011.

<sup>2</sup> Sur ces notions v. Cornulier 1995 et pour une mise au point 2009.

<sup>3</sup> Par exemple dans des poésies bucoliques du second XV<sup>e</sup> siècle (Beltrami, 1994 :281).

tonique, la forme anatonique et la forme catatonique d'une expression, qui : 1) sont en relation de chevauchement ou d'inclusion et non de segmentation (partition), 2) ne correspondent pas à une division syllabique. A l'égard notamment des deux domaines dont elle est l'intersection, la tonique du vers apparaît bien comme son centre de gravité

Comme nous recevons acoustiquement les indices phonémiques à peu près les uns après les autres, comme aussi nous les écrivons linéairement (n'appelle-t-on pas un vers en anglais une ligne, c'est-à-dire en fait un *alinéa métrique* tenant généralement dans une ligne), l'idée que le domaine du rythme du vers est sa seule partie anatonique plutôt que sa totalité est intellectuellement et « visuellement » choquante. Cependant il n'y a pas de raison de croire que l'esprit construit miette à miette les formes prosodiques au fur et à mesure qu'apparaissent successivement les indices acoustiques des consonnes et des voyelles. Le rythme anatonique d'une expression (métrique ou non) ne peut être construit qu'à un moment où sa tonique est identifiée comme telle, donc plutôt vers la fin de l'expression ; or, à ce stade, dans le travail mental, il n'y a aucune raison de penser que les phonèmes sont encore en train de défiler dans la tête les uns *après* les autres puisqu'ils y sont là en mémoire immédiate, donc ensemble. Pour les paroles du premier « vers » de la chanson traditionnelle « Au clair de la lune », de rythme anatonique 5 et cadence 2 (6 voyelles au total), le schéma suivant aidera peut-être rudimentairement à concevoir l'idée qu'à l'égard du traitement rythmique, une expression peut posséder un centre (la tonique, ici figurée comme un sommet) autour duquel s'articulent deux domaines différents :



Schémas des domaines rythmiques

Les régularités constatées dans les corpus de poésie métrique montrent clairement que la partie anatonique (montante dans le schéma) est un domaine rythmique puisque c'est spécifiquement lui que révèle le « mètre » ; que la partie catatonique (descendante) est un domaine rythmique puisque c'est spécifiquement lui que révèle la rime et plus manifestement encore la contre-rime ; par contre, elles ne montrent pas que la totalité de la suite phonémique soit un domaine homogène, puisque la longueur totale (en nombre de voyelles) est généralement non pertinente en poésie métrique.

## 2. La tonique, attaque de voyelle et non de syllabe.

On considère généralement que, dans une énonciation plutôt lente d'un mot quelconque tel que « Machin », en français, chaque *voyelle* est un phénomène acoustique à peu près stable (de timbre) et de durée très variable, puisqu'elle peut être d'une durée minimale négligeable ou au contraire durer plusieurs centièmes, voire plusieurs dixièmes de secondes, et même dans des conditions particulières (cri, insistance, slogan, chant ...) dépasser largement la seconde. Cependant on sait depuis longtemps qu'en métrique de durée (*chrono-métrique*) où

des équivalences précises de durée sont pertinentes (*isochronies*), en tradition orale y compris en chant, les *instants métriques* qui déterminent l'architecture métrique sont précisément déterminés par des *attaques* de voyelle ou de syllabe (en ce sens, on peut citer au moins jusqu'à un article de Verrier, 1912).

S'agit-il, plus précisément, d'*attaques de syllabes* ou d'*attaques de voyelles* ? Un test assez simple, ne concernant pas seulement les toniques de vers, permettra à chacun de se faire une idée de la question. Soit à scander ce slogan ancien mais de forme typique : « Pompidou, des sous ! » (scandé en ville par des manifestants vers 1970). On peut noter son rythme chronométrique par « Pompidou ^ des ^ sous » en convenant qu'à chacune des attaques vocaliques (ou syllabiques ?) et à chacun des symboles « ^ » correspond un instant, et que ces instants forment une suite isochrone : ce sont donc possiblement des *instants métriques* ; un instant noté « ^ » ne correspond donc pas à une attaque sonore, et peut intervenir aussi bien pendant le cours de la durée d'une voyelle ou d'une syllabe **déjà commencée** que pendant une pause. Soit A une manière de scander ce slogan naturellement, mais assez lentement pour faciliter le test ; puis B et C deux manières différentes de le scander en faisant sensiblement durer le /s/ de « sous » (par exemple à peu près autant que la syllabe /pi/. Pour réaliser B, il faut anticiper l'attaque du /s/ (dès l'instant 6 ci-dessous) et attaquer la voyelle /u/ à l'instant métrique 7 de « sous » dans A ; pour C, il faut attaquer le /s/ à l'instant 7, mais retarder l'attaque de la voyelle /u/ par exemple jusqu'à un instant équidistant 8. Le test est plus significatif si on prononce le slogan (au moins) deux fois de suite sans interrompre la voix (choix artificiel, mais qui n'altère pas la régularité qui nous intéresse ici).

	<i>i1</i>	<i>i2</i>	<i>i3</i>	<i>i4</i>	<i>i5</i>	<i>i6</i>	<i>i7</i>	<i>i8</i>
A	pom...	pi...	dou...	^	des...	^	sous...	
B						ssss...	ous	
C							sss...	ous

Schémas de durée de la forme phonique de « Pompidou, des sous » ;  
« i1, i2... i7 » numérotent les instants isochrones à l'aplomb des sons correspondants.

Chacun peut passer ce test tout seul en essayant de réaliser B et C après A. Personnellement, je réalise assez facilement B en anticipant la réalisation du début de la consonne /s/ ; mais j'ai beaucoup de mal à réaliser C en retardant l'attaque de la voyelle /u/, mais non de la consonne /s/ : réalisation qui me paraît tout sauf naturelle et que gêne, au lieu de la guider, le sentiment métrique du slogan.

J'ai soumis à ce test, informellement, quelques auditoires<sup>4</sup> en demandant de juger si une réalisation B ou C du slogan était conforme à sa métrique normale. A chaque fois les résultats ont été assez nets et convergents : B paraissait généralement une réalisation métriquement acceptable du slogan ; mais C, pas du tout.

Autrement dit, le slogan est correctement scandé quand la durée de la consonne étant négligeable, l'attaque de la voyelle et de la consonne de /su/ coïncident à peu près en i7. Ceci correspond à une diction normale.

Le slogan est encore bien scandé quand l'attaque de /s/, donc l'attaque de la syllabe, est anticipée (par exemple en i6) pourvu que la voyelle soit attaquée en i7, même si cette diction est un peu forcée.

Mais quand l'attaque de la voyelle est reculée en i8 (ou à peu près), même si l'attaque de la

<sup>4</sup> Notamment à l'Université de Tunis en avril 2008.

consonne /s/, donc de la syllabe, est fixée en i7, cas de diction peu naturelle comme le précédent, le slogan est mal scandé – c'est-à-dire d'une manière rythmiquement inadaptée.

Ceci signifie que l'instant métrique correspondant à l'attaque de la syllabe /su/ dans « Pompidou ^ des ^ sous » n'est pas simplement déterminé par l'attaque de syllabe, mais, plus précisément, par ce qu'en première formulation on peut désigner comme l'attaque de la voyelle.

### **3. L'attaque de la voyelle, c'est la voyelle même.**

Comparablement à une note (stable) de musique donnée par un violon, qui peut durer jusqu'à une seconde et plus, mais qui peut être identifiée quasiment à son attaque (après deux ou trois périodes, soit à l'échelle du centième de seconde), une voyelle française qu'on fait durer plusieurs dixièmes de secondes a pu être *reconnue* à peu près à son attaque. Le *signal* consiste donc en cette *apparition*, qui livre l'information correspondant à la valeur morphologiquement ou lexicalement distinctive du phonème.

En ce sens l'*attaque d'une voyelle*, c'est la *voyelle* même. En ce sens encore, en l'absence d'une opposition phonologique de durée entre voyelles longues et voyelles instantanées (par exemple), dans ce qu'on considère vulgairement comme la réalisation d'une voyelle, il est pertinent de distinguer l'attaque – l'*apparition* – qui est la voyelle en tant que signal phonologique, et son éventuelle prolongation qui n'est que la *persistance* de ce signal.

Si on ajoute que les consonnes (ou les groupes consonantiques intrasyllabiques) sont des modulations de voyelles (généralement initiales ou terminales), on comprend que le rythme métrique se construise principalement à partir de ces centres syllabiques que sont les (attaques de) voyelles.

L'instant métrique correspondant à une syllabe telle que /su/ dans « Pompidou ^ des ^ sous » est donc déterminé précisément par l'attaque de voyelle, en tant qu'elle est la voyelle même.

### **4. Remarque sur le statut des mélismes.**

On distingue communément, du *chant syllabique*, où chaque syllabe ou plus précisément voyelle porte un seul ton, le *chant mélismatique*, où une voyelle peut porter plusieurs tons (*mélisme*). L'analyse chrono-métrique des relations d'isochronie révèle que lorsque les voyelles toniques de « vers » (par exemple) sont systématiquement isochrones (séparées par des durées égales), alors, en cas de mélisme de la tonique, c'est l'occurrence initiale de la voyelle qui s'aligne sur la série isochrone. Ainsi, dans le chant de la Marseillaise, ce sont les éléments distingués ici en gras qui sont isochrones : « patri-i-e... arrivé... tyrani-e... levé... ». Ceci suggère que dans « patri-i-e » c'est la première occurrence « i » qui est fondamentale et fonctionne comme phono-lexicalement distinctive, et que la seconde occurrence de /i/, qui est proprement le mélisme, n'en est qu'une copie.

Ainsi le second « vers » d'un quatrain de chant de maumariée, « Petit, petit... » peut fonctionner comme vers féminin dans le cadre d'un rabéreaa (forme traditionnelle à second « vers » féminin) parce que son /i/ terminal fait l'objet d'un mélisme (« peti-i »). De même encore, dans l'une des versions « populaires » de *La Marseillaise*, où le mélisme de « L'étenda-ard sanglant est levé » est évité (dans la seconde occurrence de ce vers), l'« étenda-ard » est remplacé par un « étenda-re »<sup>5</sup>.

On constate donc que dans la forme mélismatique « patri-i-e » du mot « patrie » la réplique de la voyelle tonique se comporte comme une posttonique et introduit ainsi dans le français chanté des formes de mots à cadence triple (voire plus), échappant à la *limite de cadence* qui

---

<sup>5</sup> V. Cornulier 2005 : 140.

était probablement déjà fixée en français au XII<sup>e</sup> siècle (au plus tard ; bien plus tôt selon certains).

Remarquons accessoirement que l'équivalence rimique entre « patri-i-e » et « tyranni-e » ne paraît pas contestée, soit que la variation soit négligeable, soit que la forme phonémique compte plus que sa diffraction mélismatique<sup>6</sup>.

## **5. Division supposée de la syllabe en attaque consonantique et « rime » phonologique.**

### **5.1 Division binaire de la syllabe et attaque et « rime » phonologique**

Signalons au besoin par un point une limite de syllabe, notons « Cn » une modulation uni- ou pluriconsonantique, et, en ajoutant des parenthèses, par « (Cn) » l'éventualité d'une telle modulation selon qu'il y en a ou pas. Une syllabe [.CnV(Cn).] est souvent analysée, depuis quelques années, comme formée de deux constituants *successifs* : l'attaque consonantique Cn et un constituant V(Cn) dit *rime* (ang. *rhyme*), terminologie supposant une affinité entre V(Cn) et la rime poétique. Cette division est évidemment compatible avec l'idée plus ancienne que les phonèmes, y compris les consonnes, sont des *segments* (successifs) de la parole.

Je continuerai ci-dessous à désigner par le terme *rime* le phénomène poétique, et, comme J.-L. Aroui (2009), ne l'emploierai qu'avec des guillemets ou des étiquettes distinctives pour parler de cette supposée « rime » phonologique.

### **5.2 Pertinence métrique de la seule « rime » phonologique dans l'hexamètre dactylique ?**

En faveur de la décomposition des syllabes en une attaque consonantique et une « rime » phonologique qui inclurait la voyelle (avec toute sa durée) ainsi que son éventuelle terminaison consonantique, un argument est parfois tiré de la prosodie gréco-latine. Le rythme métrique du grand vers de la tradition classique est traditionnellement considéré comme formé de six « pieds », dactyles de 3 syllabes (une longue, puis deux brèves), localement substituables par des spondées de 2 syllabes (une longue, puis une longue), d'où le nom d'*hexamètre dactylique*<sup>7</sup>, c'est-à-dire 6-dactyles (métrique). Peu importe ici le fait que, dans une terminologie récente, on parle plutôt de syllabes lourdes ou légères, qui différencieraient donc en « poids » plutôt qu'en « longueur ».

Or, dans cette perspective métrique, il semble que la longueur (métriquement pertinente) d'une syllabe dépend uniquement de sa voyelle et de son éventuelle terminaison consonantique (coda). Il suffit en effet de savoir si la voyelle est phonologiquement longue ou brève, et si elle est pourvue ou non d'une modulation consonantique terminale (qu'elle soit simple ou complexe). Soit une opposition binaire entre les syllabes dites longues ou lourdes, dont la voyelle est longue ou pourvue d'une terminaison consonantique, et les autres dites brèves ou légères. La distinction attaque / « rime » permet alors de dire simplement : pour la longueur syllabique métrique, 1) l'attaque n'est pas pertinente, 2) seule est pertinente la

---

<sup>6</sup> Exemple de variation rimique en rime « masculine » en musique savante : dans la scène 5 des *Incas du Pérou* (2<sup>e</sup> entrée des *Indes galantes*, livret de Fuzelier, musique de Rameau, 1735), dans l'hymne au Soleil, « Clair Flambeau du monde, / L'Air, la Terre & l'Onde / Ressentent tes bienfaits ! / Clair Flambeau du monde, / L'Air, la Terre & l'Onde / Te doivent leurs attraits ! », le contraste net, évident, entre un premier distique féminin sur note suspensive et un distique conclusif masculin sur note tonique s'appuie sur la différence « bienfai-**ait**s » ≠ « **at**traits » (je n'avais jamais remarqué cette différenciation mélismatique avant d'analyser cette strophe, comme quoi la régularité rimique y est insensible au moins dans ma tête).

<sup>7</sup> L'analyse en 6 pieds dactyles ou spondées est problématique (le 6<sup>e</sup> pied ainsi supposé peut être formé d'une longue et d'une brève). Une analyse différente est proposée dans Cornulier (1998).

« rime ».

Si on suppose que la syllabe est *segmentable* en éventuelle attaque consonantique, puis voyelle, puis éventuelle terminaison consonantique, ce qui précède semble en effet montrer que l'attaque consonantique ne participe pas à la métrique, pour laquelle seules sont pertinentes la voyelle et l'éventuelle terminaison consonantique. Cependant, un *segment* est une « partie détachée » (Petit Robert), du moins conceptuellement détachable, résultat concret ou analytique d'une segmentation (« division en segments » selon le *Petit Robert*). Tel n'est pas le statut des consonnes ; en particulier, comme on le sait, la *segmentation* (artificielle) du flux acoustique correspondant à une syllabe [.CV.] au point d'apparition de la voyelle produit deux segments dont le second est toujours interprétable comme V, mais dont le premier peut être à son tour interprétable comme [.CV.], mais en tout cas pas comme C, une consonne étant nécessairement accompagnée syllabiquement ; une consonne d'attaque dans [.CV.] est en effet une modulation d'attaque de V, non un phénomène autonome distinct de V. Cela est connu, mais la conséquence qu'une consonne n'est en aucun sens un segment (à moins de d'explicitier un nouveau sens de ce mot) n'est pas si bien reconnue. Par la même conséquence, dans une syllabe [.CV(Cn).], la consonne initiale C et V(Cn) ne peuvent pas être des parties disjointes, donc *ne peuvent pas* être des constituants *successifs* et complémentaires.

La dissymétrie de statut entre la voyelle, signal autonome, et la consonne, modulation de signal, entraîne que, dans une syllabe [.CV(Cn).] considérée comme signal autonome, la consonne d'attaque ne peut pas être reconnue dans sa fonction de phonème comme *antérieure* à l'apparition de la voyelle dont elle n'est qu'une modulation. Il est donc plausible que l'absence de valeur métrique *distincte* de l'attaque consonantique en métrique gréco-latine soit une conséquence du fait qu'on ne peut pas distinguer comme signaux successifs le signal constitué par la manière dont la voyelle est attaquée (consonne d'attaque) et ce signal voyelle même ; la reconnaissance de X comme « début de Y » ne peut être strictement antérieure à la reconnaissance de « Y ».

Cette conséquence d'indistinction ne vaut pas des consonnes de terminaison (ou de « rime »). Modulations terminales de la voyelle, elles sont au moins en principe distinguables du signal-voyelle parce qu'elles modulent non l'apparition de la voyelle, mais sa fin, qui ne lui est pas nécessairement concomitante du fait de la possibilité de persistance du timbre vocalique. De même la distinction des voyelles longues en grec et latin opère nécessairement dans la succession temporelle, puisqu'une voyelle qui apparaît ne peut *paraître longue* qu'après être *apparue*. Dans le cas simple d'une syllabe [.CVC.] ou [.CV : .] où le deux-points note l'allongement distinctif, il y a donc deux instants correspondant à des signaux, ou deux paquets successifs de signaux, l'instant d'attaque de la voyelle (qui livre en même temps la valeur de la consonne d'attaque), puis l'instant de la reconnaissance de l'allongement vocalique ou de la terminaison consonantique.

Or la quantité syllabique pertinente dans ce système peut concerner non pas des durées, mais des événements dénombrables (signaux ou paquets de signaux successifs). Les syllabes peuvent se distinguer des autres par le fait qu'elles incluent un seul paquet correspondant à l'attaque vocalique. Le statut prosodique des consonnes d'attaque en métrique gréco-latine n'est donc pas un argument en faveur des deux constituants syllabiques Cn + V(Cn).

### 5.3 Longueur syllabique, ou intervalle entre attaques ?

On peut même se demander si cette longueur métrique de la syllabe, ou d'une partie de la syllabe dite « rime », ne pourrait pas être décrite en d'autres termes qu'en termes de longueur de syllabe, ou de partie de syllabe. Comme on le sait, l'hexamètre dactylique n'est jamais une suite de 6 pieds dactyles, parce que son 6<sup>e</sup> et dernier pied supposé n'est jamais un dactyle : il devrait se distinguer radicalement de tous les autres pieds, parce que seul il comporte exactement 2 syllabes (et non 2 ou 3), et que, de plus, sa seconde et dernière syllabe, dite

indifférente, peut être aussi bien brève que longue : il ne s'agit donc pas ici de substitution métrique (systématique) de spondée (2 longues) à dactyle ; plutôt, la voyelle (ou syllabe) initiale forte de ce pied est *suivie d'une autre voyelle* (ou syllabe).

La longueur caractéristique des « dactyles » ou « spondées » internes pourrait donc être une caractéristique d'intervalle entre temps forts plutôt que de (partie de) syllabe ; approximativement : entre deux syllabes fortes successives du vers (quelconques parmi les 6), l'intervalle phonologique inclut 2 attaques ou prolongations de voyelle (prolongation par allongement vocalique ou terminaison consonantique), soit 2 événements distinctement successifs ; comme une prolongation de voyelle suppose une voyelle ; il y faut donc ou deux voyelles brèves, ou bien, puisqu'il n'y a pas de prolongation de voyelle sans voyelle, au moins une voyelle suivie d'une prolongation vocalique ou consonantique.

À la différence de l'analyse de l'hexamètre dactylique en six « pieds », l'analyse en termes d'intervalles entre temps forts n'est pas applicable à la longueur du 6<sup>e</sup> pied, parce que son temps fort initial est le dernier (6<sup>e</sup>) ; mais c'est là un avantage plutôt qu'un inconvénient de cette perspective, puisque, justement, ce dernier prétendu « pied » n'est *pas* mesurable comme les précédents : il est simplement constitué d'un temps fort (une syllabe longue), suivi d'une syllabe (une attaque vocalique) (il est inutile dans cette description d'ajouter que sa longueur est indifférente, puisqu'elle n'apparaît plus comme un pied altéré). Si on appelle « tonique » la dernière syllabe forte de ce vers (ou sa voyelle), on peut dire caractériser la forme anatonique du vers comme comportant six temps forts séparés deux à deux par un intervalle de deux attaques ou prolongations de voyelle (deux événements successifs du point de vue de l'information phonologique) ; et sa partie catatonique comme comprenant deux attaques de voyelle.

Pour tenir compte des règles habituelles de substitution « dactyle » / « spondée », on peut considérer que l'intervalle normal est de deux attaques de voyelle, dont la seconde est substituable par une prolongation de voyelle (allongement vocalique ou terminaison consonantique) sauf dans l'intervalle conclusif, celui déterminé par la tonique.

L'hexamètre dactylique est habituellement caractérisé par une « césure » (coupure métrique) généralement placée en plein milieu du 3<sup>e</sup> « pied » ; en termes de sous-vers plutôt que de frontière de sous-vers (césure), cela revient à dire que ce vers est ordinairement divisible en deux sous-vers dont le premier se termine après le 3<sup>e</sup> temps fort ; dans cette perspective théorique, cette division serait *systématiquement* discordante : le 3<sup>e</sup> (supposé) pied serait normalement écartelé entre le premier sous-vers et le second. Cette implication ne semble déranger personne... Je préfère considérer que chacun des deux sous-vers possède un rythme à 3 temps forts ; la ou les voyelles qui appartiennent ordinairement au second sous-vers ne sont que des voyelles d'intervalle : il n'y a là aucune discordance fondamentale.

## **6. Irréductibilité du domaine catatonique.**

Que la dernière voyelle d'un vers ne participe pas à « son » rythme (mètre) pour peu qu'elle soit grammaticalement posttonique – que par exemple le 4-syllabes « Et qu'on sorte » soit métriquement équivalent au 3-syllabes « Guérison » chez Marot, tous deux de mètre 3 –, c'est une simple observation, mais si dérangement intellectuelle, que depuis plus d'un siècle les métriciens du français ont inventé diverses manières de s'en débarrasser ou de la réduire plutôt que d'en rendre compte directement, et, pourrait-on dire, franchement. Le procédé le plus rustique consiste à déclarer que cette voyelle non seulement n'existe pas, mais n'a jamais existé, et que déjà du temps de Racine les vers dits féminins n'avaient pas une syllabe de plus que les masculins ; leur dernière voyelle, enseignent-ils, était systématiquement élidée (chose notoirement fausse, et non transposable à de nombreuses langues actuelles).

En reconnaissant l'existence de cette voyelle posttonique surnuméraire dans diverses

langues, on a parfois cherché à rendre compte de son statut métrique en la rattachant à un même « pied prosodique » que la tonique du vers, ou en la rattachant directement à la même « position métrique » qu'elle<sup>8</sup>. Cependant de telles analyses ne rendent pas compte d'une analogie incontournable (et non propre au français) entre les phénomènes illustrés par A et B (je divise typographiquement « tem-ple » pour rappeler qu'il a bien deux syllabes) :

A Oui, je viens dans son **tem-ple**  
Supplier l'Éternel

(deux vers de mètre 6, ou un vers 6-6 à césure dite épique)

B Oui, je viens dans son **tem-ple** prier l'Éternel (un vers 6-6)

Dans A, le vers 1 aurait été, à l'époque classique, un vers de 7 syllabes, de mètre 6 et devant rimer en « -emple », dont les 2 voyelles déterminent la cadence 2 (*double ending*) dite féminine. Les deux vers de A peuvent être rassemblés en un alexandrin de mètre 6-6 à condition que la posttonique grammaticale de « temple » ne participe à la mesure ni de h1 (hémistiche 1), ni de h2, ce qui n'est pas possible en métrique classique (en un tel cas, on parle de voyelle *surnuméraire* et parfois de césure « épique »).

Il y a au moins *deux* manières de traiter B en alexandrin, qui sont souvent confondues.

Premier traitement, non intéressant ici : on considère le vers comme formé des deux expressions (en l'occurrence hémistiches), E1 {Oui, je viens dans son tem-} et E2 {-ple prier l'Éternel} ; le rythme 6-6 va de soi, mais cette division contraire au sens déchire invraisemblablement le mot « tem-ple ».

Deuxième traitement, plus banal depuis le XX<sup>e</sup> siècle mais souvent confondu par les métriciens avec le premier, et qui pour cette raison n'a pas assez attiré l'attention des phonologues : les hémistiches (h1 et h2) sont {Oui, je viens dans son temple} et {prier l'Éternel}. Cette division est sémantiquement naturelle (*concordante*). On comprend sans peine le traitement de h1, puisque c'est exactement le même que dans A ci-dessus : comme le petit vers de mètre 6 et cadence 2, ou comme un hémistiche à césure épique, h1 {Oui, je viens dans son temple} a 7 syllabes, mais a un rythme anatonique de 6 et une cadence 2. La seule chose qui n'est pas évidente et reste à comprendre, c'est le cas de h2, {prier l'Éternel}, qui, traité comme un petit vers isolé, n'aurait que son rythme propre de 5. Pour que cet hémistiche sonne 6, et donc le vers 6-6, et cela sans donner l'impression que le mot « temple » est déchiré comme dans l'hypothèse précédente, il faut que la *valeur rythmique* de la voyelle posttonique du mot « temple » (forme et sens, appartenant à h1) contribue de quelque manière à l'effet rythmique de h2, qui peut alors produire, en continuité rythmique avec h1, un effet contextuel de rythme 6. On peut en ce cas parler de *recupération de la valeur rythmique* de la posttonique césurale (on parle parfois de césure à l'*italienne*)<sup>9</sup>.

Mon propos n'est pas de formaliser ce phénomène. Il y a sans doute plusieurs manières de le faire, notamment dans un cadre phonologique pluri-linéaire. Disons seulement qu'il faut au moins, apparemment : 1) distinguer les séries des valeurs rythmiques de voyelle qui constituent des rythmes (en l'occurrence, des mesures) ; 2) indiquer l'existence d'un lien possible (*association*) entre des rythmes de cette nature et des expressions déterminées (par exemple sous-vers ou vers). La tonique d'une expression est l'élément pivot de ces relations. Les rythmes anatoniques, comme les cadences (catatoniques), *s'appuient* sur sa valeur rythmique (tête) soit en amont, soit en aval. Un rythme peut apparaître comme rythme d'une expression s'il coïncide par son appui (tête) avec sa tonique. Le phénomène de récupération signifie qu'un rythme anatonique peut se constituer non seulement des valeurs rythmiques des

<sup>8</sup> Voir Jean-Louis Aroui (2009<2007 : § 3.1 et 4.2.2) pour une présentation de ces deux hypothèses chez A. Holtman (1996) et A. Prince (1989) respectivement.

<sup>9</sup> Sur ce phénomène de récupération, v. Cornulier 2012 (« Si le mètre m'était compté »), §2.



voyelles d'une expression, mais des valeurs rythmiques posttoniques d'une expression antérieure en cas de traitement rythmique continu.

Quelle que soit la formalisation du phénomène de récupération de valeur rythmique, qui semble être tout à fait banal dans des langues diverses, il montre que toutes les contorsions théoriques qu'on peut faire pour rendre compte du statut dit « extra-métrique » des voyelles grammaticalement posttoniques en fin de vers en annulant leur valeur de quelque manière que ce soit est peine perdue, puisque la césure à récupération révèle que la posttonique grammaticale, dont on sait qu'elle est normalement *extra-métrique relativement* au rythme anatonique de E1 (première expression), peut participer au rythme anatonique d'une expression subséquente (E2) ; ce phénomène de récupération est généralement exclu d'un vers à l'autre parce chaque vers est rythmé indépendamment du précédent, en sorte que si une voyelle est posttonique d'un vers (donc ne participe pas à son rythme anatonique), elle a toutes chances de rester définitivement extra-métrique (*absolument extra-métrique*).

Toute analyse qui prétend que la voyelle grammaticalement posttonique d'un vers est élidée, ou se fond avec la posttonique précédente en une entité unique (de valeur rythmique 1), en « expliquant » ainsi radicalement les cas d'extra-métricité absolue – cas de surnuméraire non-récupérée –, empêche d'expliquer ceux d'extra-métricité relative – cas de surnuméraire récupérée.

## **7. Rime et récupération rythmique**

Ce vers du *Testament* de Villon (1461, str. 25), « Car de la panse vient la danse », peut nous paraître comme fortement rythmé bien en rapport avec son sens – on a presque envie de le chanter – : il est sensiblement sous-rythmable symétriquement en 4-4, comme le serait « Car du bidon vient le bedon », et cela sans donner l'impression que le mot « panse » est déchiré, donc en bonne correspondance avec la division sémantique « Car de la panse – vient la danse », où les deux sous-expressions riment entre elles<sup>10</sup>. Pourtant, rythmé isolément, « vient la danse » n'aurait qu'un rythme anatonique de 3 ; il bénéficie donc ici du phénomène naturel de récupération rythmique sans effet de déchirement de la forme du mot « dan-se ».

En même temps, dans un cas comme dans l'autre, il y a un effet de rime sensible entre ces deux moitiés de vers : {Car de la panse} et {vient la danse} peuvent paraître rimer parfaitement comme {Car du bidon} et {vient le bedon}, et cela toujours en sonnante 4-4.

La concomitance de ces effets apparemment divergents signifie que, simultanément :

1) la finale (catatonique) phonémique de « ...p-anse » fait partie de la forme phonémique de l'expression {Car de la panse} dont elle fournit la rime ;

2) la valeur rythmique du *e* posttonique final de cette même expression participe à un rythme anatonique de longueur 4 dont la tête (finale) correspond à la tonique de l'expression suivante {vient la danse}, ce qui lui permet d'apparaître comme rythme *de* cette expression suivante ;

3) comme élément de la forme catatonique de {Car de la panse}, cette voyelle posttonique contribue à la rime de cette expression à la forme de laquelle elle appartient.

Il n'y a nulle contradiction en cela, la valeur rythmique d'une voyelle n'étant pas la voyelle même. Ces phénomènes confirment la parenté de statut entre les posttoniques grammaticales à la césure et à la fin de vers, et l'inadéquation des analyses qui réduisent l'extramétricité relative de la posttonique césurale à son extramétricité absolue en fin de vers.

## **8. Caractère non syllabique de la rime.**

Comme on l'a déjà vu, quand la syllabe contenant la voyelle tonique du vers possède une

---

<sup>10</sup> Dans la versification française préclassique, notamment médiévale, il est fréquent qu'une relation de conséquence soit ainsi rythmiquement scandée par une relation rimique.

attaque consonantique, c'est-à-dire la plupart du temps, la forme phonémique catatonique, domaine de la rime, commence par la voyelle tonique et non par l'attaque consonantique, donc en pleine syllabe. S'il s'agissait ici de distinction de l'instant métrique, on pourrait objecter que la reconnaissance phonémique de l'attaque consonantique n'est pas antérieure à celle de la voyelle, mais il s'agit bien ici de la forme phonémique même de l'attaque consonantique : dans une rime par « Pierrot » = « mot », la consonne d'attaque de la tonique /o/ diffère d'un mot-rime à l'autre sans que cela affecte la rime.

Nous venons de voir aussi qu'en cas de forme catatonique pluri-vocalique, la forme catatonique pouvait s'étendre sur plusieurs syllabes. Elle est limitée à 2 voyelles en français, mais non, par exemple en anglais ou en italien. Dans ce vers de Dante (*Inferno*: 4 : 132) : « Seder tra filosofica famiglia » (siéger au milieu de la famille philosophique), le seul sous-vers plausible associable à la sous-mesure 6 du rythme 6-4 appuyé sur les voyelles 6 et 10 distinguées ici en gras, {seder tra filosofica}, a une cadence de 3 (*sdrucchiola*) comprenant deux voyelles posttoniques surnuméraires relativement à ce premier hémistiche ; le second sous-vers {famiglia} ne peut sonner le rythme 4 que par formation d'un rythme 4 remontant jusqu'aux valeurs rythmiques de ces posttoniques<sup>11</sup>.

Ajoutons que pas plus que le début de la forme catatonique (terminaison rimante), sa fin ne coïncide nécessairement avec une limite de syllabe. Ce point est généralement inaperçu parce que les rimes étudiées sont le plus souvent des rimes de vers et que les fins de vers sont généralement étudiées comme des fins de section syllabique. Qu'il convienne de supposer une pause à la fin du vers, cela est justifié en poésie littéraire et paraît évident ... surtout sur le papier où les alinéas métriques suggèrent l'autonomie du vers. Mais cela prive l'analyse syllabique de la rime d'un contrôle nécessaire : si les frontières de vers, rimés ou non, coïncident automatiquement avec des frontières syllabiques, comment savoir si, indépendamment de cela, les fins de rime coïncident nécessairement avec des frontières syllabiques ?

Il est pourtant possible de tester ce point, et il faut évidemment le faire de préférence directement dans la tradition orale. Le slogan « Giscard à la barr' », rythmé « Gis ^ card ^ à la barr' » dans une campagne électorale des années 1970 fournissait un exemple parfait à cause de sa rime (« Giscard » = « à la barr' ») et de sa brièveté qui permettait de le prononcer d'une traite, sans pause. À ma connaissance, il n'est nullement nécessaire de l'interrompre syllabiquement (ne serait-ce que par un coup de glotte) pour que cette rime soit évidente ; or l'enchaînement syllabique de « Giscard » avec « à » a pour conséquence que les terminaisons rimantes de « Giscard » et « barr' » sont syllabées différemment dans [ka-ra-la-bar], la consonne finale de « Giscard » se syllabant en attaque de la voyelle qui suit.

La diction des vers par des personnes de niveau de culture variée favorise des expériences du même type. Soit à dire, dans l'ode célèbre de Ronsard, « Donc, si vous me croyez, mignonne, / Tandis que votre âge fleuronne / En sa plus verte nouveauté... » ; ou dans la première fable de La Fontaine, « Je vous paierai, lui dit-elle, / Avant l'août, foi d'animal, / Intérêt et principal » ; ou encore au début des « Djinn's » de Victor Hugo : « Mur, ville / Et port, / Asile / De mort ». Il est commun d'entendre dire de tels vers par des personnes cultivées ou non, professionnelles ou non, sans qu'elles se soucient d'éviter l'enchaînement à la rime sinon pour des raisons sémantiques : « fleuronnen... », « ell'avant », « animal'intérêt », « Vill'et port ». Je suis de ceux, assez nombreux, qui sursauteraient à un vers dont on fausse le rythme ou une rime dont on fausse le timbre, mais comme eux, je ne remarque même pas l'incidence syllabique de ces enchaînements de vers. Donc, dans mon expérience qui est plutôt celle d'un lecteur/liseur métrique sensible aux régularités métriques, aussi bien en tradition écrite qu'en tradition orale (y compris depuis l'enfance), deux

---

<sup>11</sup> Le sous-vers initial de cadence 2 est bien reconnu par Pietro Beltrami (1994 : 80).

expressions riment par une équivalence de forme catatonique *phonémique*, mais pas phonémique *et syllabique*.

Je n'ai jamais vu quelqu'un sursauter *uniquement* parce que des rimes différaient syllabiquement. Le lecteur des présentes lignes a-t-il à ce sujet une expérience personnelle ? Au cas où il croirait aux analyses syllabiques de la rime, n'appartiendrait-il pas par hasard à la foule de ces prétendus fidèles d'une religion qui se déclarent « croyants », mais non « pratiquants » ?

Dans ce début d'une strophe de Rabelais dans l'*Inscription mise sus la grande porte de Thélème*<sup>12</sup> (1534), la rime apparaît non seulement en fin de vers, mais en fin d'hémistiche initial (en rime dite *batelée*) selon le mètre 4-6 :

Cy entrez, vous, dames de hault paraige,  
En franc couraige! Entrez y en bon heur,  
Fleurs de beaulté à celeste visaige,  
A droict corsaige, à maintien prude et saige:  
En ce passaige est le sejour d'honneur.

Dans de tels vers, la continuité syllabique à la césure était normale<sup>13</sup>, donc on peut supposer les enchaînements syllabiques indiqués par élision et soulignement dans « A droict corsaig' à maintien prude et saige | En ce passaig' est le sejour d'honneur » étaient alors acceptables. Je ne sais pas comment de tels vers pouvaient être interprétés syllabiquement du temps de Rabelais. Mais, en ce qui me concerne, aussi bien en lecture à voix haute que silencieuse, je n'ai aucunement besoin de faire une pause, par exemple, à la césure du dernier vers, pour être sensible à la rime, et cela sans le moindre sentiment d'imperfection rimique.

Donc, en l'absence d'arguments plus forts en sens contraire, il n'y a pas lieu de considérer que d'une manière générale et par principe la fin d'une rime coïncide avec une frontière syllabique. Et enfin, compte tenu de l'ensemble des observations qui précèdent, il n'y a pas lieu de considérer, sans arguments positifs sur des corpus appropriés, que d'une manière générale et par principe, en tradition française orale ou littéraire, *la rime combine une équivalence phonémique avec une équivalence syllabique*.

La rime ne peut donc pas se caractériser, et par conséquent se définir, en termes syllabiques. A cet égard, les définitions syllabiques de la rime, généralement récentes et provenant plutôt du milieu des linguistes que des purs littéraires, me paraissent marquer un recul plutôt qu'un progrès par rapport aux définitions purement phonémiques de la rime.

Enfin, de l'ensemble de ce qui précède, je conclus que la parenté supposée du constituant phonologique supposé sous le nom de « rime » dans des analyses phonologiques récentes (souvent d'inspiration générativiste) avec le principe général de la rime poétique est beaucoup trop lointaine, si elle n'est pas nulle, pour justifier cette appellation phonologique de « rime ».

## **9. Fiction graphique ou abstractions phonologiques ?**

Une influence curieuse des théories phonologiques actuelles sur les conceptions de la rime se manifeste également à propos des graphies de consonnes muettes en poésie littéraire notamment du XIX<sup>e</sup> siècle.

Victor Hugo (par exemple) pouvait faire rimer le même mot « nez » (partie du corps) avec « étonnés » s'il l'écrivait « nez » et avec « étonné » s'il l'écrivait « né », par une « licence poétique » ayant pour seul but de rendre la rime régulière. En effet, à mesure que la

---

<sup>12</sup> Dans le chapitre 54 de *La vie très horrificque du grand Gargantua*, cité ici d'après l'édition Droz/Minard (1970) établie par Ruth Calder d'après l'édition princeps.

<sup>13</sup> La disparition de la possibilité de voyelle posttonique surnuméraire à la césure (césure dite « épique ») semble témoigner du fait que la continuité de syllabation à la césure était normale.

prononciation s'était écartée de la graphie, les poètes s'étaient habitués, à l'égard de l'hiatus dans le vers et à l'égard de la rime, à faire *comme si* la dernière *graphie* de consonne était pertinente, qu'elle soit muette ou non ; en conséquence de quoi « nez », supposé prononcé [nes], ne pouvait pas rimer régulièrement avec « étonné ». Cette convention fait partie d'un ensemble de conventions plus ou moins stable historiquement, qu'on peut appeler la *Fiction graphique*, en vertu de quoi, même au XIX<sup>e</sup> siècle, « nez » était fictivement *censé* se terminer par une consonne, et « née » par un *e* instable posttonique faisant la rime féminine (ainsi « né aussi » était exclu de l'intérieur à l'intérieur du vers pour cause d'hiatus métrique, mais non « nez aussi », « nés aussi », née aussi », &c.)<sup>14</sup>.

On a parfois tenté de rendre compte de la pertinence des graphies consonantiques terminales de mot en caractérisant la rime au moyen d'un concept emprunté à une théorie phonologique faisant usage d'entités abstraites, par exemple celle de « consonne flottante » dans les années 1990 ; ainsi, en première apparence, pour D. Billy (dans Michel Murat 2000 : 300), la rime traditionnelle serait une « identité *phonétique* » (je souligne), incluant le cas échéant « une consonne flottante », puis précise (p. 301) que ce dernier élément « correspond à la dernière consonne graphique du mot, amuie au cours de l'*évolution phonétique* ».

Cette précision ajoutée (p. 301) selon laquelle la « consonne flottante » qui définit la rime « correspond » à la dernière « *consonne* graphique du mot » (je souligne), c'est-à-dire, plus exactement, à la dernière *graphie* (supposée de consonne) du mot, revient à vider la notion de *consonne flottante* de sa substance « phonétique » ou phonologique, et à substituer, sous la notion apparente de « *consonne* flottante », une notion de *graphie* de consonne disparue (et en fait de *graphie* finale de consonne disparue)<sup>15</sup>.

Si on prenait au sérieux la notion de « consonne flottante » dans la définition citée ici, dans de nombreux cas, pour des rimes historiquement connues par leur forme graphique (poésie connue par édition graphique et souvent purement littéraire), il deviendrait impossible de décider si ces rimes sont correctes ou non ; leur évaluation nécessiterait souvent une analyse phonologique d'une complexité insurmontable compte tenu des variations régionales et historiques de la prononciation.

En fait, l'auteur même de cette définition ne rencontre pas ces difficultés, car dans son étude il est fait un usage heureusement fictif de la notion de « consonne flottante », justement calé sur celui des vers étudiés, en considérant qu'une rime inclut une « consonne flottante » quand sa *graphie* inclut une *graphie* terminale de consonne disparue ; c'est-à-dire, en fait, en tenant compte de la *Fiction graphique* des poètes. Moyennant cette réduction théorique, on peut assurer qu'il y a une consonne flottante à la fin de « le nez » quand il rime avec « étonnés » et qu'il n'y en a pas quand, écrit « le né » il rime avec « étonné ».

L'analyse de corpus montre que souvent, notamment et surtout aux XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, les poètes de tradition littéraire faisaient à l'égard des consonnes finales de mot (pour l'hiatus métrique et la rime) plutôt *comme si* les graphies terminales de consonnes correspondaient effectivement à des consonnes qu'ils ne tenaient compte de la structure phonologique un peu abstraite des mots telle qu'elle est actuellement analysée par certains phonologues au moyen du concept phonologique de *consonne flottante*, concept qui ne vise pas à décrire des graphies. Dans de tels cas, la notion bien comprise de consonne flottante n'est donc d'aucun secours pour définir la rime littéraire traditionnelle.

---

<sup>14</sup> Sur ces conventions, v. Cornulier 1995, *Art poétique*, chap. 5.

<sup>15</sup> Rappelons que la *graphie* d'une consonne (amuie de surcroît), par exemple le graphème « ph » à la fin du mot graphique « Joseph », appartient au domaine visuel de l'écriture et non au domaine sonore du son. Malheureusement, dans la tradition scolaire et même académique française, on a souvent confondu les lettres (figures visibles) et les sons, par exemple en appelant « voyelles » ou « consonnes » des... lettres (figures) de l'alphabet.

## 10. La césure, pas plus syllabique que la rime

L'erreur consistant à caractériser la rime syllabiquement est comparable à celle qui consiste à définir les hémistiches de l'alexandrin littéraire classique comme des « séries syllabiques ». Comme les vers, les hémistiches – ou *sous-vers* – ne sont pas des suites de phonèmes, ou de syllabes, mais des *expressions*, suites de signes impliquant forme et sens, et non suites d'éléments de la forme. Ainsi, dans ce premier vers d'*Athalie* (1691), « Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel », en principe, la syllabation à la césure était [« tem-pla-do-rer »]<sup>16</sup>, mais le premier hémistiche était bien « Oui, je viens dans son temple ».

La rime à l'hémistiche est donc la fin d'une expression ; non d'une série syllabique.

## 10. Sur le statut sémiotique de la rime.

Si quelqu'un dit : « Dégagez s'il vous plaît ! Dégagez s'il vous plaît ! », personne ne considère que ce sont là des vers de mètre 6 et à rime riche, parce que l'équivalence de rythme anatonique 6 et de forme catatonique n'est ici qu'un aspect de la répétition ; elle est incluse dans l'*équivalence sémiotique* entre les expressions (formées des *mêmes signes*, où « signe » désigne une combinaison de forme et de sens ou valeur). L'équivalence métrique ne relie donc pas seulement des formes de signes, mais à travers elles des signes (*expressions*).

Deux faits complémentaires montrent que l'équivalence sémiotique de la rime, sans cesser de concerner par exemple deux expressions entières, par exemple deux vers, s'établit notamment et particulièrement sur des signes terminaux de ces expressions.

1) Contrainte de distinction lexicale à la rime (notion d'Yves-Charles Morin, 1993). La rime par le même mot terminal n'est pas normalement utilisée comme rime. Contre-exemple : « Il contempla longtemps les formes *pacifiques* / Que la nature prend dans les champs *pacifiques* ». J'ai dû déformer deux vers de « Tristesse d'Olympio » de Victor Hugo pour produire ce distique ; ce sont, assurément, les vers entiers qui sont supposés rimer, et ils ne sont pas (entièrement) constitués des mêmes signes, mais leur équivalence phonémique finale est simplement provoquée par la répétition du mot « pacifiques », et les poètes montrent par leur pratique que cela ne suffit pas à rimer. Il est donc pertinent de dire que non seulement ce sont des vers qui riment, mais qu'ils riment *par rime entre leurs derniers mots*. Qu'une équivalence puisse ainsi transiter par des éléments représentatifs d'un niveau à l'autre d'une construction est banal. Ainsi, dans le texte de la *Marseillaise* de Rouget de Lisle, à ne considérer que ses six couplets d'origine, le même mot « patrie » apparaît à la fin de deux vers, le vers 1 et le vers 41 (sur 48) ; c'est une équivalence non seulement entre ces deux occurrences de mots, mais entre ces deux vers ; et comme ces deux vers sont initiaux de la première et de la dernière strophe, c'est aussi une équivalence entre ces strophes, la dernière ramenant ainsi à la première suivant une figure de bouclage commune en tradition orale et musicale<sup>17</sup>. D'une manière analogue, donc, l'équivalence rimique peut concerner deux vers en concernant leurs derniers mots.

2) Liberté d'équivalence suffixale à la rime. Voici le distique authentique de Hugo : « Il contempla longtemps les formes magnifiques / Que la nature prend dans les champs pacifiques ». Cette rime n'a jamais été signalée comme irrégulière, et pourtant elle est remarquable, et même ostentatoire, parce qu'elle est renforcée par des équivalences morphosyntaxiques et de calibre syllabique : deux adjectifs de calibre CV.CV.CV.Cð (où la voyelle tonique est distinguée en gras). La forme catatonique graphiquement représentée par « -iques » est incluse dans des mots (lexèmes) différents, mais elle correspond à un même

<sup>16</sup> Je désigne par [« x »] une prononciation plausible de ce qui était écrit « x ».

<sup>17</sup> Sur des exemples d'exception au moins apparente à la Contrainte de distinction lexicale à la rime, v. Cornulier (1995 :194)

suffixe adjectival *-iques* ; l'auteur, latiniste, pouvait même ressentir une équivalence suffixale entre deux occurrences d'un suffixe : « *magnifiques* » = « *pacifiques* ». Pourtant cette rime n'a jamais été citée comme irrégulière. Il y a donc généralement une sorte de nécessité de distinction lexicale, mais non suffixale à la rime. Elle se constate même banalement avec des désinences verbales comme dans : « Trois mois entiers ensemble nous pensâmes, / Lûmes beaucoup, et rien n'imaginâmes » (Voltaire, dans *Le Pauvre Diable*)<sup>18</sup>.

L'équivalence suffixale se constate même, assez rarement il est vrai, avec une inclusion de répétition de mot clitique à l'intérieur de la forme catatonique, mais après la tonique, comme dans ce quatrain de Jean-Baptiste Rousseau (épigramme 1 :18) citant les malédictions d'un curé et d'un religieux chirurgien qui rêvent réciproquement de s'enterrer ou de se disséquer : « Hom ! disait l'un, jamais n'entonnerai-je / Un requiem sur cet opérateur ? / – Dieu paternel ! dit l'autre, quand pourrai-je / À mon plaisir disséquer ce pasteur ? » ; deux formes verbales riment en ce cas par la même désinence (tonique) et accessoirement le même pronom clitique ; la parenté sémiotique est voyante, et sert ici à renforcer le parallélisme comique ; mais ce sont des vers réguliers<sup>19</sup>. Le premier quatrain du célèbre « If... » (1910) de Kipling joue manifestement sur ce phénomène en opposant en contraste, grâce à la métrique du « pentamètre iambique », les emplois autonome (tonique) et clitique (ici posttonique) du pronom « you » : « If you can keep your head when all *about you* / Are losing theirs and blaming it on *you*, / If you can trust yourself when all men *doubt you*, / But make allowance for their doubting *too* ... ». L'organisation rimique classique [ab ab] oblige aussi à accentuer : « *about-you* » = « *doubt-you* » (« you » clitique posttonique) et d'autre part « on *you* » (« you » non clitique) = « *doubting too* ». « You » clitique posttonique n'empêche donc pas la distinction sémiotique suffisante dans la première paire : « *about you* » ≠ « *doubt you* ». Cela dit, comme qui jouerait avec le feu en frôlant la rime purement répétitive, il y a encore ici un effet ostentatoire soulignant métriquement la pertinence du « you » désignant un individu éventuellement distinguable de la foule.

3) Entre les suffixes plus ou moins intimement fondus dans la forme du mot et les « lexèmes », il y a les clitiques, dont le statut apparemment intermédiaire est reconnu, sinon très clair. Y a-t-il liberté d'équivalence des clitiques à la rime ? On a vu que les post-clitiques posttoniques<sup>20</sup> étaient parfois admis en appoint, mais qu'en est-il des post-clitiques dont la forme inclut la tonique du vers, voire la forme catatonique entière<sup>21</sup> ? En voici un exemple, consistant en une variante du quatrain cité plus haut : « Hom ! pensait Jean, quand entonneras-tu / Un requiem sur cet opérateur ? / – Ah ! songeait Guy, quand doncques pourras-tu / À ton plaisir disséquer ce pasteur ? ». J'ai dû fabriquer cet exemple, ne

<sup>18</sup> Il existe tout de même des suffixes assez autonomes pour se découpler de leur base comme parfois « -mente » en poésie italienne ; ainsi « *differente- / Mente* » chevauche un entre-vers dans la Divine Comédie (24 :16) ; une rime par ce suffixe serait alors sans doute sensiblement répétitive.

<sup>19</sup> Même chose en italien pour la rime par « *ricompensarvi = lodarvi* » (où « ar » est désinence d'infinitif et « vi » postclitique) dans l'*Orlando furioso* (108 :7-8) de l'Arioste, par exemple.

<sup>20</sup> Les proclitiques ne peuvent apparaître à la rime qu'en suspens (discordance), comme « je » dans « Prince, pardonnez-moi si je / ... » ou « Un diamant scintille à nos / ... » (Mallarmé). En un tel cas on peut supposer une pause, et le proclitique, privé de son appui, doit pourtant servir d'appui rythmique au vers et à la rime comme s'il était autonome (non clitique) ; v. Cornulier 2005 : 135-136. En ce cas, le clitique est naturellement sujet à la Contrainte de différenciation au même titre qu'un mot autonome.

<sup>21</sup> Les rapprochements faits ici illustrent l'ambiguïté (dangereuse) de la notion de clitique (post) « tonique », et par contrecoup de clitique « atone ». Dans « Viens-tu », le clitique peut être dit tonique en ce sens qu'il inclut la voyelle tonique du vers (au sens du présent article) ou au sens où il porterait un « accent tonique » ; mais il n'est porteur de cet « accent » qu'au titre du groupe « viens-tu » parce qu'il en contient la dernière voyelle stable, et en ce sens il n'est pas plus « tonique » *en soi* que la seconde syllabe de « pointu » à la rime (il n'est pas un mot « tonique » au sens de mot doté d'un accent propre à lui). A cet égard, l'opposition terminologique entre deux classes morphosyntaxiques de pronoms « toniques » et « atones » en français prête gravement à confusion quand elle vise, en fait, les pronoms (ou autres éléments) *clitiques* et non-clitiques ou *autonomes*.

connaissant de ce phénomène aucun exemple sûr dans la tradition littéraire, et n'en connaissant qu'une poignée d'exemples insuffisamment certains hors de cette tradition (je suis preneur pour en connaître d'autres...).

Cette absence permet de cerner un peu mieux la contrainte de distinction sémiotique à la rime : deux vers dont les formes catatoniques sont semblables par répétition du même suffixe ne paraissent pas *rimer par le même* suffixe, donc par répétition, même si ce suffixe est voyant et sélectionné dans le paradigme d'une conjugaison (en ce cas la rime est seulement parfois critiquée comme « facile ») ; deux vers dont les formes catatoniques sont semblables par répétition du même postclitique ou du même mot paraissent *rimer par le même* clitique ou mot, donc par répétition, rime purement répétitive.

Admettons que la contrainte de distinction sémiotique à la rime exprime, à peu près, le besoin de sentir que le vers ne rime pas par simple répétition d'une unité linguistique. Une sorte de *principe de pertinence métrique* veut que cette relation métrique ne présente pas simplement une équivalence du même au même, auquel cas elle serait esthétiquement tautologique. La frontière, plus ou moins nette et fluctuante<sup>22</sup>, entre les suffixes, qui peuvent porter les équivalences de formes catatoniques, et les clitiques, qui ne le peuvent pas, semble donc révéler quelque chose sur la conscience linguistique, qui correspond assez bien à la notion vulgaire de *mot*. Le fait que deux vers ne riment pas normalement par « formes *pacifiques* » et « champs *pacifiques* », ou même par « entonneras-tu » et « pourras-tu », mais peuvent rimer par « pens+âmes » et « imagin+âmes », suggère un niveau de conscience du choix de l'unité linguistique qui vaut pour le mot et même le clitique, mais non pour le suffixe, seulement intégré à une telle unité<sup>23</sup>.

## Références

- Aroui, Jean-Louis, 2010, « Poetic Rhyme and Prosodic Constituents », ms, Université de Paris-8.
- Aroui, Jean-Louis, & Andy Arleo, eds, *Towards a typology of poetic forms, from language to metrics and beyond*, John Benjamins, Amsterdam, collection « Language Faculty and Beyond ».
- Beltrami, Pietro, 1994, *La Metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.
- Billy, Dominique, « La rime androgyne. D'une métaphore métrique chez Verlaine », p. 297-347 de Murat & Dangel 2000.
- Cornulier (de), Benoît, 1995, *Art poétique, Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon.
- 1998, *Petit Dictionnaire de métrique*, photocopié, Centre d'Études Métriques, Université de Nantes (en ligne sur <<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>>).
- 2005, « Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire », dans Michel Murat 2005, p. 125-178.
- 2007, « Minimal chronometric forms : On the durational metrics of 2-2-stroke groups » dans Aroui & Arleo (2009), 123-141.
- 2008, « Distinguer sans diviser. Contre certaines analyses segmentales », p. 95-110 de Luisa

---

<sup>22</sup> Cette frontière floue dépend notamment du degré de conscience linguistique et morphologique de l'auteur (ou du consommateur, pour la réception).

<sup>23</sup> Merci pour leurs remarques à Jean-François Jeandillou et Yves-Charles Morin.

- Mora Millàn, 2008, p. 95-110.
- 2009, « Types de césures, ou plutôt manières de rythmer », dans *L'Information grammaticale*, n° 121, p. 21-27.
- Fuzelier, Louis (livret) & Jean-Philippe Rameau (musique), 1735, *Les Indes galantes*, musique d'après le CD et livret joint dans l'album Harmonia Mundi de 1991, paroles d'après le livret édité par Ballard (Paris, 1735).
- Holtman, Astrid (1996) : *A Generative Theory of Rhyme : An Optimality Approach*, PhD thesis, Utrecht University, Onderzoeksinstituut voor Taal en Spraak.
- Kiparsky, Paul & Youmans, Gilbert (1989) : *Phonetics and Phonology, I, Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press.
- Mora Millàn, Luisa, éd., 2008, *Cognición y Lenguaje, Estudios en homenaje a José Luis Guijarro Morales*, U. de Cadiz, Espagne.
- Morin, Yves-Charles, 1993, « La rime d'après le *Dictionnaire des rimes* de Lanoue (1596) », dans *Langue française* 99, p. 107-123.
- Murat, Michel & Dangel, Jacqueline, éd., 2000, *Poétique de la rime*, Champion.
- Prince, Alan (1989) : « Metrical forms », in P. KIPARSKY & G. YOUMANS, eds, pp. 45-80.
- Verrier, Paul, 1912, « L'isochronisme en musique et en poésie », dans *Journal de psychologie*, cité dans Verrier, 1913.
- 1913, « Isochronisme et anacrouse », dans *Revue de phonétique* 3, p. 381-395.