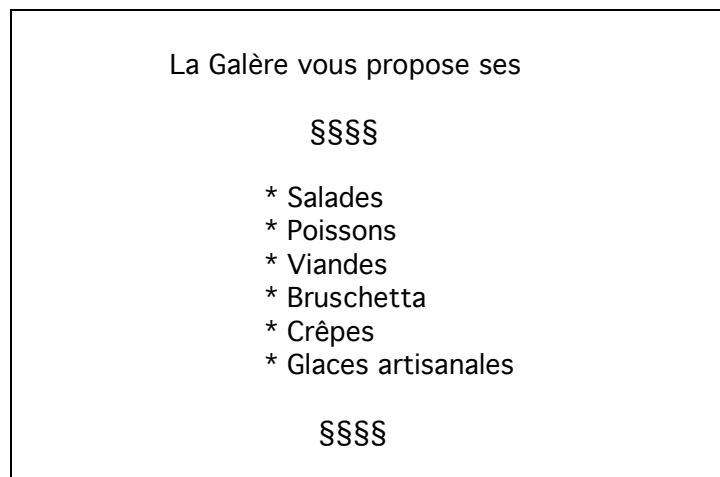


Version légèrement remaniée (mars 2010) d'un article paru dans
Lenguaje y Cognición, Estudios en Homenaje a José Luis Guijarro Morales, p. 95-110,
recueil édité par Luisa Mora Millán, UCA (Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz), 2008.

DISTINGUER SANS DIVISER.
CONTRE CERTAINES ANALYSES SEGMENTALES
EN SYNTAXE, MORPHO-PHONOLOGIE ET RYTHMIQUE

1. L'esprit de division.

En longeant un trottoir de Macinaggio (Corse), on pouvait voir récemment ce menu affiché sur une grande ardoise devant le restaurant La Galère :



On pourrait penser que la première petite ligne décorative « \$\$\$ » est une frontière qui *divise* le message en deux constituants, un premier: “ La Galère vous propose ses ”, puis un second: “ Salades, Poissons, Viandes... ”. Mais il y a là plutôt deux messages convergents tels que la forme de l'un est incluse dans celle de l'autre: une phrase “ La Galère vous propose ses salades, poissons, viandes... ”, et une liste d'éléments nominaux, “ salades poissons viandes... ”, incluse dans cette phrase. Une majuscule marque le début de la phrase. Chaque item de la liste est distingué comme alinéa dont une majuscule marque le début (et ennoblit peut-être le produit). La liste est globalement distinguée par son formatage, y compris l'encadrement entre deux lignes décoratives « \$\$\$ » qui en marquent le début et la fin.

On peut donc *distinguer* la liste sans que ce qui en marque le début *divise* le message qui l'enveloppe en deux constituants. Plutôt qu'une *frontière*, limite mutuelle qui séparerait symétriquement “ La Galère vous propose ses ”, qui n'est pas un constituant, et la liste nominale, qui en est un, la première ligne de “ \$\$\$ ” est une *borne* initiale, limite dissymétrique, car elle marque qu'en revenant en arrière on sort de quelque chose (ce qui sera la liste nominale), mais sa fonction n'est pas vraiment de

rompre la continuité entre le début de phrase (jusqu'au proclitique « ses ») et les substantifs qui suivent.

Il est naturel qu'on puisse focaliser et distinguer une partie d'un ensemble sans focaliser et distinguer son complémentaire en supposant qu'il en ait un.

Mallarmé, adressant en 1892 une lettre à Léon Vanier, éditeur de la revue *La Décadence*, écrit sur l'enveloppe, comme à l'attention du facteur¹:

A toutes jambes, Facteur, chez l'
Éditeur de la Décadence,
Léon Vanier, Quai Saint-Michel
Dix-neuf, gambade, cours et danse.

Le premier vers, avec sa rime ultra-suspensive, est bizarre. Il est difficile d'y trouver une justification de la coupure, à part le jeu métrique qui pourrait être gratuit, mais la distinction graphique et sémantique de la notion « Éditeur de la Décadence » a une fonction plausible : c'est, comme sur une enveloppe, une ligne qui indique en l'isolant la raison sociale du destinataire. La métrique peut, en la focalisant métriquement, isoler une notion (comme une fleur, ce qui n'est pas le cas avec l'éditeur Vanier) ; mais la pertinence particulière de l'expression « Éditeur de la Décadence » n'implique pas une pertinence égale du segment « A toutes jambes, Facteur, chez l' ».

En poésie, une notion est ainsi souvent métriquement focalisée et comme détachée dans une expression métrique (hémistiche, vers, module..., etc.) terminale d'expression de rang supérieur. Ainsi, dans ce sixain, seconde partie (groupe rimique ccd eed) d'une strophe composée, à propos des *Mages*, ces vrais prêtres selon Hugo :

Ce sont ceux qu'attend Dieu propice
Sur les Horebs ou les Thabors ; ab
Ce que l'horrible précipice
Retient blémissants à ses bords ; ab ab ab
Ceux qui sentent la pierre vivre ;
Ceux que Pan formidable enivre ;
Ceux qui sont tout pensifs devant ccd
Les nuages, ces solitudes
Où passent en mille attitudes
Les groupes sonores du vent. eed ccd eed

Les trois derniers vers, « Les nuages, ces solitudes / Où passent en mille attitudes / Les groupes sonores du vent », forment un groupe nominal qui coïncide avec le module-tercet conclusif (eed) ; la préposition « devant » qui régit ce groupe nominal est comme en contre-rejet en finale du vers et du module précédent (ccd). La fonction de cette construction rythmique n'est sans doute pas tant de séparer la préposition « devant » de son complément que de distinguer, focaliser, et comme isoler ce dernier dans le module conclusif qui le cadre² ; elle n'est pas, ou pas au même degré, de distinguer par exemple un segment complémentaire tel que « Ceux qui sont tout pensifs devant ».

Souvent nous sommes tentés d'opérer des classifications (égalitaires) ou des divisions (symétriques) pour rendre compte de phénomènes linguistiques qui relèveraient plutôt d'une analyse dissymétrique. Un exemple bien connu de cette tendance est fourni dans l'enseignement de la grammaire à l'école par l'analyse dite « logique » du discours, qui est une sorte très spéciale d'analyse en constituants. Soit

¹ D'après l'édition des *Œuvres complètes* par Bertrand Marchal, Gallimard, tome I, 1998, p. 266.

² Voir *Art Poétique*, 1995 :166. *Les Mages* sont un poème des *Contemplations* (1856).

la phrase “ Amélie se demande si il pleut ” ; l'analyse syntaxique peut y distinguer notamment deux unités syntaxiques propositionnelles, l'une minimale, “ il pleut ” et l'autre qui l'inclut : la phrase même. A cette analyse hiérarchique, l'analyse dite (curieusement) “ logique ” substitue une division linéaire par segmentation exhaustive en unités syntaxiques de même niveau ; visant à livrer un simple découpage de la phrase, comme d'un spaghetti, en tronçons successifs, elle prélève sous le nom de “ proposition ” subordonnée un segment “ si il pleut ” (c'est en effet un constituant, sinon une proposition) , et puis elle nomme “ proposition principale ” le reste, “ Amélie se demande ” , proposition manifestement amputée du complément direct de son verbe transitif.

Quoique l'analyse “ logique ” conduise à des impasses et à des illogismes manifestes dès qu'on l'applique à des phrases à peine plus compliquées, elle est encore obstinément enseignée dans de nombreuses classes en France, peut-être à cause de sa grande simplicité : cette procédure plaît à l'*esprit de division* ou de segmentation, qui est une sorte d'analyse symétrique puisqu'elle donne des morceaux égaux en tant que complémentaires³.

Cet exemple est caricatural, mais il en est de plus subtils. Nous allons parcourir, dans des domaines divers, quelques-uns des très nombreux cas où l'esprit de division ou de classification symétrique peut susciter des fantasmes analytiques.

2. L'esprit de division invente les “ propositions incisives ”.

“ Il fera beau demain, disait Amélie ” est une phrase à l'intérieur de laquelle “ Il fera beau demain ” est un constituant grammatical évident et indiscutable. Alors il plairait à l'esprit de division symétrique que la suite de mot “ disait Amélie ” soit également un constituant grammatical, et à première vue cela paraît assez évident, même sur le papier, puisque “ disait Amélie ” semble être séparé (graphiquement par une virgule) et déplaçable en bloc comme dans “ Il fera beau, disait Amélie, demain ” ; eu égard à cette possibilité d'insertion apparente de la suite “ disait Amélie ” dans le constituant hôte, on la nomme “ incis(e) ”, et comme il faut lui trouver une catégorie, on la dit souvent “ proposition (incise) ”, puisque avec son verbe “ disait ”, c'est à une proposition qu'elle ressemble le plus.

Mais la ressemblance n'est pas parfaite. On pourrait quand même se méfier en observant que ce constituant propositionnel supposé, « disait Amélie », serait une proposition amputée de son complément direct, puisque “ disait ” est transitif. On pourrait aussi se demander pourquoi, si c'est une proposition “ incise ”, il peut se placer à la fin ou à l'intérieur de “ Il fera beau < > demain < > ”, mais pas au début (* “ Disait Amélie, il fera beau demain ”), alors que la proposition bien formée “ vous le savez ” (où le verbe transitif est muni de son complément direct « le ») peut s'adjoindre comme *incidente*⁴ aussi bien au début qu'au milieu ou à la fin (“ Vous le savez, il fera beau demain ”, “ Il fera beau, vous le savez, demain ”, “ Il fera beau demain, vous le savez ”) : en fait, “ disait Amélie ” n'est pas toujours incis (inséré), mais il est toujours postposé à quelque chose. On peut aussi se demander pourquoi, malgré la discontinuité manifestée par la virgule et la prosodie, il existe un indice de continuité syntaxique entre cette chose postposée qu'on dit « incise » et ce qui la précède, que j'appellerai son *support* : son verbe initial “ disait ” doit succéder immédiatement à son support et ne peut pas en être séparé par des éléments non-clitiques comme dans * “ Il pleuvra, l'autre jour disait Amélie, demain ” ; alors que le verbe “ (le) sait ” dans “ Il pleuvra, manifestement Amélie le sait, dès demain ” est précédé dans l'incidente même du non-clitique “ manifestement ”. Cette contrainte de succession immédiate converge avec l'impossibilité pour “ disait Amélie ” d'être

³ *** Voir ma citation ajoutée de Graffi : au moment de mettre en garde contre cette erreur, il glisse encore dans l'ornière... SUP d EXP

⁴ A la différence de la prétendue proposition incise, cette *incidente* est une proposition complète dans laquelle le pronom “ le ” réfère à sa base.

antéposé comme dans “ Disait Amélie, il pleuvra demain ” où, de manière évidente, l’“ incise ” n’a aucun support à quoi son verbe puisse succéder immédiatement.

Sous l’apparence superficielle d’une phrase seule, il y a ici, semble-t-il plutôt, deux énonciations, la forme de l’une, plus grande, incluant et débordant celle de l’autre. En effet, en disant “ Il fera beau demain, disait Amélie ”, le locuteur, disons Luc, accomplit deux actes de paroles pragmatiquement convergents, mais distincts :

1) Luc dit “ Il fera beau demain ” et en le disant, il ne veut pas vraiment donner à croire qu’il fera beau demain, mais signifier, par un acte de parole mimétique ou *reproductif*, que quelqu’un dit ou a dit comme lui “ Il fera beau demain ” ; il s’agit, dans ce cas, de ce qu’on pourrait appeler du *style direct libre* ; ce signe reproductif est autonome au moins dans son principe : certes, en l’absence d’indices contraires (contextuels ou externes) suffisants, on penserait que Luc affirme en effet – sérieusement – qu’il fera beau demain.

2) En ajoutant “ disait Amélie ”, qu’on peut désigner comme *augment*, Luc dit aussi, tout compte fait : “ Il fera beau demain, disait Amélie ”, énoncé total qui récupère la forme du précédent comme support de l’augment. Cet énoncé total est une phrase dont le verbe central est “ disait ” et dont l’objet du verbe, antéposé à ce verbe, coïncide avec la forme de “ Il fera beau demain ”. Il n’est pas nécessaire de faire l’hypothèse que l’augment est une unité syntaxique pour comprendre ce type de formation : le support peut être un constituant sans que son complémentaire, l’augment, en soit un⁵.

La discontinuité marquée avant l’“ incise ” intonativement ou, graphiquement, par une virgule, peut donc, dans l’énoncé total du type “ X disait Amélie ”, ne pas être une discontinuité symétrique entre “ Il fera beau demain ” et “ disait Amélie ”. Elle peut marquer plutôt, à l’intérieur de cet énoncé total, la fin de l’acte de parole reproductif qu’il inclut “ Il fera beau demain, ” (X,). Ainsi, dans “ Viendrez-vous, demandait-elle ” ou “ Viendrez-vous ? demandait-elle ”, on peut substituer, à la virgule qui marque la fin du support, le point d’interrogation qui marque la modalité énonciative de ce qui y est reproduit : ce point d’interrogation n’a aucune valeur au niveau de l’acte de parole incluant et de son énoncé total. Marquer la fin de l’énoncé reproductif n’est pas la même chose que marquer, dans l’énoncé total, la frontière entre le complément antéposé et le verbe qui le suit.

Distinguer la forme d’un acte de parole reproductif à l’intérieur d’un énoncé total l’englobant n’est donc pas diviser cet énoncé total en deux parties, cette forme et son complémentaire.

L’analyse de ce cas est, il est vrai, particulièrement complexe –, la tentation de l’analyse divisionnaire y est particulièrement forte –, et je renvoie pour ce point non évident à des arguments présentés ailleurs⁶.

3. Morphosyntaxe : “ puisque ”, mot embarrassant pour l’esprit de division.

“ Puisque ” est un mot, ou en tout cas un constituant, dont non seulement la graphie, mais d’autres critères (comme l’impossibilité d’y faire une insertion) manifestent l’identité. Alors son *e* optionnel devrait être un *e féminin*

⁵ Quand le support est au style direct comme dans ces exemples, il occupe, en tant que reproduction, une position de constituant dans l’énonciation qui inclut l’“ incise ”, mais la chose reproduite n’est pas forcément un constituant linguistique (“ Badabada, disait le perroquet ”).

⁶ V. Cornulier, 2006, “ Discours direct ou indirect, libre ou dépendant et reproduction énonciative ou référentielle ”, dans *Text und Sinn, Studien zur Textsyntax und Deixis, Festschrift für Marcel Vuillaume*, édité par Jean-François Marillier, Martine Dalmas et Irmtraud Behr, StauFFenburg Verlag, p. 251-262.

(grammaticalement posttonique) : en effet, dans “ puisque ”, il y a une (seule) voyelle stable, [i], et l'e optionnel qu'on peut prononcer en dernière syllabe lui est postérieur⁷.

Pourtant cet e instable n'a pas un comportement normal. Il devrait être purement et simplement économisable (ou disons : élidable) comme tous les e féminins devant mot jonctif⁸ ; et il est vrai que, devant “ il pleut ”, on peut “ élider ” aussi bien l'e de “ puisque ” que celui de “ comme ”. Mais, particularité observée par de nombreux grammairiens surtout normatifs, en orthographe, l'élision peut se traduire graphiquement dans “ puisqu'il pleut ”, mais non dans “ comm' il pleut ”, qui s'écrit “ comme il pleut ”.

Entre ces deux mots, “ puisque ” et “ comme ”, la prononciation fait aussi parfois une différence que la parole métrique (en poésie ou chant) peut manifester nettement : dans un style où on pratique des enjambements assez discordants pour pouvoir même placer une conjonction à la césure ou à la fin du vers, un mot comme “ puisque ” peut paraître à la rime, et on peut alors trouver des choses du genre suivant⁹ :

Les gens devraient t'aimer, puisque 8-voyelles, rime en “ -e ”
Tu suis la même route qu'eux.

Ces deux vers peuvent sonner (assez naturellement) comme de même mesure (8 voyelles) et de même rime (“ -e = -eux ”), comme s'il s'agissait d'un mot “ puisqueu ” à e final stable. Il est vrai que les deux vers qui suivent peuvent aussi fonctionner comme des 7-voyelles, à rime “ -isque ”, mais à condition, cette fois, d'y “ prononcer ” ou traiter rythmiquement “ puisque ” de la même manière que “ risque ” :

Les gens devraient t'aimer, puisque 7-voyelles, rime en “ -isque ”.
Tu ne prends plus aucun risque.

Le traitement prosodique se comprend peut-être plus facilement dans le second cas : comme le mot “ puisque ” a apparemment un e final féminin, il peut paraître normal qu'on le rythme de la même manière que “ risque ” et que son /i/, qui est sa dernière voyelle masculine (non féminine), puisse être l'*appui* de son rythme métrique (7^e voyelle d'un rythme 7) et de sa rime en “ isque ” avec “ risque ” (première voyelle nécessaire à sa rime). Ce qui peut surprendre, c'est la possibilité, illustrée par le distique précédent, de traiter l'e de “ puisque ” comme appui du rythme (8^e voyelle sur 8) et de la rime en “ eu ” avec “ qu'eux ”¹⁰. Ce traitement rythmique d'une voyelle apparemment féminine comme une masculine n'est pas normal, et il serait choquant à la fin de “ comme ” ; par exemple, un lecteur familier de poésie métrique pourrait être choqué de rencontrer, en contexte de rythme 8, et supposés rimant entre eux, les deux vers suivants :

⁷ J'appelle une voyelle *féminine* quand elle est postérieure à la dernière voyelle stable du plus petit constituant (morphème, mot, syntagme...) qui l'inclut et inclut aussi au moins une voyelle stable (e optionnel, ou *instable*, étant la seule voyelle non stable) ; seul donc un e instable peut être féminin. Une voyelle non féminine est dite *masculine*. Généralement, la structure en constituants étant emboîtée, il suffit de savoir qu'un e instable est la dernière voyelle d'un constituant quelconque, par exemple un mot, pour savoir qu'il est féminin.

⁸ Un mot *jonctif* est un mot devant lequel, si la continuité syntaxique s'y prête, on peut faire la liaison ; ainsi /ami/ (“ ami ”) est jonctif et /azar/ (“ hasard ”) ne l'est pas parce que devant le premier, et non le second, l'article “ les ” a la forme de liaison /lez/.

⁹ Cet exemple est inspiré de ces “ vers ” du chanteur Georges Brassens (1952), de mètre 8 sur le papier : “ Les braves gens n'aiment pas que / L'on suive une autre route qu'eux ” (*La mauvaise réputation*).

¹⁰ Il ne faut pas confondre la partie du vers nécessaire à la rime (cette partie commence avec la dernière voyelle masculine) avec la plus grande commune terminaison (PGCT) effective ; la PGCT peut remonter très en amont de la partie commune nécessaire dans certaines rimes dites riches ; dans la rime de “ puisque ” avec “ qu'eux ”, elle remonte au /k/.

Les lecteurs vont t'aimer, comme
Tous tes vers sont vraiment fameux.

8-voyelles, rime en " e " (!)

En s'obligeant à sentir ces vers selon cette métrique, ce lecteur pourrait avoir l'impression qu'on le force à traiter artificiellement le mot " comme " comme si c'était un mot " commeu " (à voyelle finale stable) qui n'existe pas : cela passe très mal en français. Ce vers en " comme " devrait plutôt rimer avec un vers de rythme 7 et rimer avec un mot tel que " pomme ".

Cette possibilité curieuse pour un e normalement féminin d'être parfois traité comme une voyelle masculine s'observe dans quelques autres mots, dont " quoique " et " lorsque ", qui ont en commun avec " puisque " de se terminer graphiquement et phoniquement en " qu(e) ". Pour expliquer le comportement parfois masculin du e pourtant final de ces mots plurivocaliques, il suffit d'y distinguer comme constituant le " que " qu'ils ont en commun et de considérer que ce constituant " que " peut former au niveau supérieur un constituant avec la proposition qui suit ; soit une structure du type :

(1) puis-[que [tu ne prends plus aucun risque]]

Relativement au constituant " que tu ne prends plus aucun risque ", l'e instable de " puisque " est, bien normalement, masculin, et non féminin, puisqu'il n'est pas postérieur à sa dernière voyelle stable, le /i/ de " risque ".

La particularité consiste dans la divergence de cette structure (1) avec celle selon laquelle " puisque " est un constituant (un mot) :

(2) [puisque] [tu ne prends plus aucun risque]

Ces deux structures sont divergentes, et cependant elles semblent pouvoir coexister. La curiosité de l'élision graphique de " puisqu'il " traduit cette divergence : " qu(e) " y reste soudé en un mot graphique avec " puis- ", mais à l'égard de l'élision graphique, il est traité comme un constituant privé de voyelle stable et qui serait donc privé (par l'" élision ") de toute voyelle.

A l'égard de la structure 1, on constate que " que " est un constituant, mais rien n'indique que " puis- " en est un, mis à part le fait que c'est le complémentaire du constituant " que " dans le constituant " puisque " ; il ne correspond du reste au mot français " puis " ni tout à fait sémantiquement, ni tout à fait phoniquement, car, contrairement à ce dernier, il se termine par un [s]). (Est-il nécessaire de rappeler qu'un signe linguistique combine une forme et une valeur linguistique ?).

Il s'agit donc d'un cas où un morphème (ici, " que ") peut se distinguer dans un mot sans que le reste du mot (ici " puis- ") soit un morphème ou une suite de morphèmes identifiables¹¹; bref, " puisque " est un mot, dont la forme est composée de la forme du morphème " que " et d'un complément de forme qui n'a pas de valeur morphémique. Il faut *distinguer* le " que " à l'intérieur de " puisque ", mais sans *diviser* " puisque " en deux morphèmes dont l'un serait « puis ».

4. Le cas de " parce que " .

On peut considérer " parce que " comme un mot analogue à " puisque " même s'il s'écrit en deux apparences de mots graphiques ; " parce " n'y a aucune autonomie, sinon purement étymologique, car il n'inclut plus un démonstratif et ne signifie plus

¹¹ Le regretté Ted Lightner m'avait fait oralement remarquer (vers 1980?) que dans l'adjectif anglais " gorgeous ", le suffixe " ous " pouvait être reconnu sur la base du fait que le comparatif est " more gorgeous " et non " *gorgeouser ", mais sans que le reste " gorge- " soit un morphème reconnaissable.

“ par ceci ”¹². En témoigne la transformation phonique en “ passque ” dans la langue familière, où la forme de “ par ” n'est plus reconnaissable. Cependant “ que ” s'y comporte comme un morphème, non seulement dans l'orthographe qui l'identifie, mais dans la prononciation, car, par exemple, quand on dit “ Parce que ! ” (ou “ Passque ! ”) tout court, ou que, du moins, on fait une pause après “ parce que ” ou “ passque ”, l'e instable final n'est plus atone et élidable comme dans le simple mot “ masqu(e) ” : il se comporte comme un e masculin et on prononce quelque chose comme “ parce queu ” ou “ passqueu ” (chose horrible à écrire).

Si “ parce que P ” n'incluait pas un constituant “ que ” initial d'un constituant “ que P ”, alors le mot que je vais écrire “ parceque ” serait une exception absolue à une contrainte profonde et séculaire de la langue française :

Limite de cadence en français. La cadence des mots ou syntagmes français ne peut être supérieure à deux, c'est-à-dire que leur dernière voyelle stable (leur *tonique grammaticale*¹³) ne peut être suivie que d'une instable (posttonique) au plus.

Cette limite de la cadence lexicale ou syntagmatique à 2 voyelles est établie dans la langue française depuis le IX^e siècle environ¹⁴.

La tonique grammaticale de ce mot inanalysable “ parceque ”, en y supposant bien les deux e instables graphiquement signalés, devrait être sa dernière voyelle stable /a/ ; celle-ci formerait avec les deux e optionnels suivants une cadence de 3, possible dans des langues comme l'italien ou l'anglais (“ p'iccolo ” “ B'uckingham ”), mais exclue en français. Ce qui autorise l'exception du mot “ parce que ”, ou, plutôt, fait que ce n'est pas vraiment une exception, est que l'e de “ que ” peut fonctionner comme masculin au sein du groupe “ que P ” qu'il forme avec la proposition qu'il introduit.

Ainsi “ parce que ” est bien un mot, et il inclut un morphème “ que ”, mais sans que le complémentaire “ parce ” de ce morphème “ que ” soit véritablement un morphème (ou une suite de morphèmes). On peut distinguer un morphème “ que ” dans “ parce que ”, mais sans diviser “ parce que ” en deux composants. Comme la virgule, dans une phrase à “ incise ”, marque la fin d'un composant initial, mais non le début d'un constituant, l'espace, dans “ parce que ”, marque le début d'un morphème final, mais non la fin d'un morphème initial. La *borne* (ou *limite*) d'un territoire dans un espace n'est une *frontière* (symétrique) que si elle limite symétriquement, de l'autre côté, un autre territoire¹⁵.

Quant à la possibilité que, dans “ Puisque P ” ou “ Parce que P ”, simultanément, “ puisque ” et “ parce que ” d'une part, et d'autre part “ que P ”, soient des constituants morpho-syntaxiques, elle découle de la possibilité assez souvent constatée des agglutinations et amalgames fonctionnels. Dans une construction du type “ f (g (X)) ”, les constituants basiques sont “ X ”, “ g(X) ” grâce à la fonction “ g ” appliquée à “ X ”, et “ f(g(X)) ” grâce à la fonction “ f ” appliquée à “ g(X) ”. Mais, de même que le *double du triple de 1* est le *sextuple de 1*, où la fonction “ sextuple de ” vaut notamment “ double du triple de ”, de même dans “ Préposition (Article (N)) ”, les fonctions “ Préposition ” et “ Article ” peuvent se combiner en français comme dans l'amalgame “ au ” ayant la fonction de “ *à le ” ; au sein de la

¹² Si “ ce ” était le pronom démonstratif dans “ parce ”, il ne serait plus cliticisable comme en français pré-classique, et on prononcerait “ par ce ” comme “ sur ce ” avec un e instable stabilisé (comme * “ par ceu ”).

¹³ Je distingue la *tonique grammaticale*, dernière voyelle stable d'un constituant (unité grammaticale) qui contient au moins une voyelle stable, et la *tonique énonciative*, dernière voyelle masculine d'une suite de mots qui ne coïncide pas forcément avec un constituant.

¹⁴ Il n'est pas clair depuis quand cette contrainte est tout à fait établie (les avis varient, plus ou moins bien argumentés). Peut-être serait-il plus prudent de dire seulement qu'elle est tout à fait établie à la fin du XII^e siècle au plus tard, comme me le suggère Yves-Charles Morin.

¹⁵ Quand on prétend noter une structure en constituants par des séquences de lignes incorporant des limites de constituants, il conviendrait donc de distinguer des limites symétriques (frontières) et des limites asymétriques (bornes).

forme phonique de cet amalgame /o/, ni la préposition, ni l'article ne sont plus des signes distincts (sauf à supposer des formes... abstraites, c'est-à-dire justement plus des formes). Ainsi “ parce que ” (ou “ passque ”) et “ puisque ” sont des amalgames, ou des presque-amalgames, dans lesquels un élément constitutif est encore repérable et distinguable mais où l'autre est déjà fondu ou tend à se fondre dans le tout.

L'esprit de division, qui ne saurait s'accommoder de ce statut dissymétrique, a deux manières non-dissymétriques d'analyser “ parce que ” et “ puisque ”. Ou bien il y reconnaît la distinction du morphème réel “ que ”, et alors, dans la foulée, il invente les morphèmes (ou suites de morphèmes) complémentaires inexistantes “ parce ” (ou “ par ce ”) et “ puis- ”. Ou bien il ne reconnaît pas la distinction de “ que ”, et, n'ayant pas reconnu un morphème existant, il ne lui forge pas un symétrique inexistant.

5. L'esprit de division classe pour le rythme les voyelles en comptées et non comptées.

Un linguiste devrait être très reconnaissant aux vers (métriques) d'exister même s'il n'aime pas les lire : grâce à aux régularités systématiques qui la caractérisent, la versification métrique oblige parfois à reconnaître des principes ou des formes qu'on aurait peu de chance de reconnaître sans elle, parce qu'elles sont parfois presque contre-intuitives.

Il est traditionnel en analyse phonologique historique de découper simplement les mots ou unités accentuelles en parties prétonique, tonique et posttonique ; soit une pure et simple segmentation (linéaire) : le mot est ainsi exhaustivement divisé – comme découpé – en parties extérieures les unes aux autres.

Cette segmentation est utile, mais elle ne devrait pas dispenser d'apercevoir une évidence autre imposée par la versification dans bien des langues. En poésie métrique française par exemple, en tradition littéraire, on connaît bien deux régularités essentielles : les vers ont un rythme déterminé, dit *mètre*, et ils constituent des groupes au moyen de la *rime*. Or le mètre est un rythme régulier dont le domaine n'est pas la totalité du vers, mais, précisément, la partie de la forme phonémique du vers qui inclut sa dernière voyelle masculine (sa *tonique*) et ce qui précède : j'appelle cet ensemble sa partie *anatonique*, comprenant la tonique et les éventuels éléments prétoniques prélevés comme en amont d'elle (*ana*). La rime est une équivalence codifiée dont le domaine strict est la partie phonémique du vers qui inclut sa tonique et ce qui suit : je l'appelle sa partie *catatonique*, comprenant la tonique et les éventuels éléments posttoniques prélevés comme en aval (*cata*). En métrique de tradition orale, la tonique elle-même, à elle toute seule, est distinctement pertinente à divers égards (chronorythmique notamment), il s'agit même plus précisément de l'attaque (angl. “ onset ”) de la tonique¹⁶.

Ainsi un alexandrin féminin du temps de Racine (XVII^e siècle) comme “ Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ” avait : 1) une longueur totale (non pertinente) de 13 syllabes, car on prononçait bien “ têt-tes ” en 2 voyelles, 2) une longueur anatonique de 12 voyelles dont la dernière est le “ ê ” de “ têt-tes ” (où s'inscrivait son rythme 6-6) ; et peut-être une longueur catatonique ou cadence de 2 voyelles (impliquée par la rime féminine en “ -êt-tes ”). Ces trois domaines fondamentaux et manifestes de l'analyse métrique, à savoir la partie tonique, la partie anatonique et la partie catatonique, n'ont peut-être qu'un tort aux yeux de la plupart des analystes : c'est de se chevaucher au lieu de se succéder, comme s'il devait suffire de découper la

¹⁶ Sur ces domaines métriques, voir Cornulier, “ Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire ”, dans *Poétique de la rime*, recueil édité par Michel Murat et Jacqueline Dangel, Champion, 2005, 125-178, et *La Rime: aspects phonologiques et métriques* ([pdf](http://www.normalesup.org/~bdecornulier/), sur ma page web : <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>). Noter que les éléments prétoniques du vers peuvent n'être réellement antérieurs (temporellement) à la tonique que dans l'immédiateté de leur apparition ; à un niveau supérieur du travail mental, sans cesser d'être ordonnés d'une manière ou d'une autre, ils peuvent être coexistants, en sorte que la représentation linéaire ordonnant consonnes et voyelles correspond bien à la distinction des formes.

“ suite ” phonique en morceaux pour analyser le rythme. Comme pour aggraver leur cas, le début de la partie catatonique ne coïncide même pas systématiquement avec une frontière de syllabe (la forme catatonique de “ ... tête-tes ” commence au milieu de la syllabe “ tête- ”), alors que les syllabes auraient le mérite de se succéder comme des segments. Ce qui plaît à l'esprit de division, c'est plutôt que le vers soit une succession d'un ou plusieurs grands segments (mesures), chacun de ces segments étant lui-même une succession de segments syllabes, chacune de ces syllabes étant à son tour une succession de segments phonèmes. Comment supporter qu'un emboîtement si simple, si beau, ne soit pas vrai ?

Par paresse intellectuelle, on a donc inventé en France quelques principes ou notions qui permettent de rabattre l'analyse du rythme dans une perspective segmentale. D'une part, on déclare souvent, jusque dans des traités de métrique, que la dernière voyelle d'un alexandrin féminin (par exemple) est muette ou élidée – ce qui est notoirement faux d'un point de vue historique ; ou bien, plus prudemment, on déclare que cette voyelle est “ apocopée ”, ce qui paraît plus savant et est un peu plus mystérieux, car on peut ainsi suggérer qu'elle n'est pas pertinente pour le mètre même au cas où elle serait réalisée (là est la prudence). Autre truc, la notion de “ voyelles comptées ” : ne dites pas carrément qu'un alexandrin féminin de Racine avait seulement 12 syllabes (en déclarant la 13^e élidée), mais dites plus subtilement que le “ compte ” de ses voyelles s'arrêtait à la dernière masculine (de quelque manière qu'on la nomme) ; ce procédé est rassurant pour l'étudiant qui *lui*, en effet, *compte* littéralement les voyelles d'un alexandrin féminin (13 syllabes) : il a le droit de dire : “ Tel vers a 12 syllabes comptées, car j'ai arrêté de compter à la 12^e, car le mètre se compte comme ça d'après mon professeur de métrique ; peut-être bien qu'il en avait une autre du temps de Racine, mais celle-là, ce n'est qu'une *voyelle non comptée*, car moi je ne l'ai pas comptée, comme je viens de m'en expliquer. ” Voilà qui est incontestable : les 13 voyelles d'un alexandrin féminin comptent pour 12 si on s'interdit d'y compter la 13^e. Mais sentir un rythme (musical ou poétique) n'étant nullement compter, cette explication moliéresque remplace simplement la question “ Quel est le domaine du mètre ? ” par la question plutôt moins directe “ Quand est-ce que ces métriciens-là s'arrêtent de compter ? ”.

La terminologie comptable caractérisant le mètre par des voyelles “ comptées ” est donc une manière de se dispenser de reconnaître clairement la pertinence du domaine anatonique, que ne reconnaît pas le simple découpage de l'objet rythmé en segments successifs prétonique, tonique et posttonique ; et en même temps, une manière de se dispenser de reconnaître la forme catatonique et son rythme propre (alors que les anglais parlent parfois justement de cadence « double », là où nous parlons seulement de terminaison féminine en y dénombrant plutôt « une » voyelle posttonique).

(C'est encore l'esprit de division, et de divisions bien emboîtées les unes dans les autres, qui veut que les hémistiches d'un alexandrin soient des “ suites de syllabes ” et que par conséquent la césure coïncide avec une frontière de syllabe. Implication bien embarrassante : dans “ Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage ”, la césure devrait coïncider avec la frontière des deux syllabes de /li.sa/, et ainsi le mot “ Ulysse ”, /ylis/, devrait être écartelé entre le premier hémistiche (/yli/) et le second (/s/)).

6. L'esprit de division segmente en voyelles et consonnes.

On considère souvent (ou souvent encore?) les voyelles et les consonnes comme des “ segments ”, maillons également distinguables d'une chaîne de phonèmes apparaissant les uns après les autres. On peut effectivement segmenter les voyelles – y compris physiquement – : par exemple la séquence phonétique notée [sas] peut être tronquée d'une partie initiale et d'une partie finale de telle manière que le milieu soit percevable comme un /a/. Seulement, on sait depuis longtemps que les segments initial et terminal prélevés dans cette opération ne sont plus reconnaissables

(auditivement) comme des /s/. Ou bien on y entend des syllabes du type /sa/ ou /as/, alors qu'on prétendait les avoir séparés du /a/ ; ou bien ils ne fonctionnent tout simplement plus comme des sons du langage. Les consonnes sont en effet non pas des signaux autonomes, mais des modulations, généralement initiales ou terminales de voyelle, ou de voyelle déjà ainsi modulée (groupes consonantiques) ; donc ce ne sont pas des segments, car par définition la modulation d'un objet étant un aspect de cet objet (ne fût-ce que d'une partie de cet objet) n'en est pas détachable sans dénaturation. Cela, on le sait d'expérience depuis longtemps. Mais l'esprit de division aime mieux continuer à penser, donc nommer, les consonnes comme des *segments*. L'écriture alphabétique (plus ou moins phonémique), justifiée par son utilité pratique dans la communication l'encourage à persister dans cette erreur radicale¹⁷.

C'est précisément s'obstiner et *persister* dans cette erreur que de dire par exemple, comme on le fait parfois, que les consonnes, présumées segmentales, sont « reconnaissables grâce à » des déflexions formantiques initiales ou terminales de voyelles ; c'est là parler comme si ces déflexions, modulations initiales ou terminales, étaient des indices des consonnes, mais n'étaient pas les consonnes ; comme si les consonnes avaient une substance cachée qui se trahirait par ces indices (portés par les voyelles, pas cachées, elles) comme un feu qu'on ne voit pas peut se trahir par la fumée. Cette petite métaphysique phonétique permet de continuer à soutenir que les consonnes sont des segments. Mais il est difficile de la prendre au sérieux, car si la forme même d'un signe (ou signal) était elle-même non-perceptible et devait être à son tour signalée par une autre forme, sensible celle-là, cette autre forme serait de fait la seule forme du signe, une forme non-perceptible de signe n'en étant pas une, à moins de dénaturer la notion même de signe (ou de signal). Un signal qu'on appellerait un “ son », mais qui se manifesterait par... une couleur, ne serait pas un son, mais une couleur. Un phonème qui ne se manifeste pas comme segment (segmentable des autres), mais comme modulation d'un autre, n'est pas un segment, mais une modulation.

7. L'esprit de division découpe le vers trochaïque en pieds

Les vers de l'Ode à la Joie de Schiller (“ An die Freude ”, 1785) ont un rythme égal, ou *mètre*, sensible par exemple dans ce distique :

Alle Guten, alle Bösen
 Folgen ihrer Rosenspur.

(Tous les bons, tous les mauvais
 suivent sa trace de roses.)

Un aspect manifeste de l'équivalence entre ces vers, c'est qu'ils ont, l'un comme l'autre, quatre temps principaux correspondant aux voyelles distinguées ici en gras – voyelles rythmiquement *principales*, qui sont ici des voyelles accentuables –, et qu'entre deux voyelles principales successives, il y a un intervalle régulier en tant qu'incluant exactement une voyelle, rythmiquement *secondaire*. Certes, il y a une différence sensible entre les deux vers, à savoir que le premier a une cadence double (dite féminine), puisqu'à partir de sa dernière voyelle principale, disons sa *tonique*¹⁸, il y a deux voyelles (dans “ -ösen ”) et que le second a une cadence simple (dite masculine), puisqu'à partir de sa tonique il y a une seule voyelle (dans “ ur ”). Mais la partie anatonique des deux vers a bien le même rythme : 4 voyelles principales (*longueur 4* à ce niveau), avec des intervalles réguliers d'une voyelle ; on peut dire

¹⁷ On sait aujourd'hui (grâce notamment aux travaux de Juan Segui et autres) que, dans la perception du langage, la reconnaissance de la consonne d'attaque d'une voyelle n'est pas antérieure à la reconnaissance de cette voyelle même si, en tant que consonne d'attaque, elle peut être distinguée d'une consonne terminale.

¹⁸ Il s'agit plus précisément de sa *tonique énonciative* (sa dernière voyelle non grammaticalement posttonique), qui coïncide ici avec la *tonique grammaticale* du syntagme coïncidant avec le vers (v. note 000 ci-dessus).

qu'ils ont une *trame d'intervalle 1*, celle-ci produisant un effet de régularité métrique interne à chacun des deux vers¹⁹.

Mais analyser rythmiquement ainsi le vers ne serait pas simplement le découper en parties auxquelles on donne des noms. L'esprit de division préfère segmenter les vers en petits morceaux, dits *pieds* ; pour cela, naturellement, il faut plutôt segmenter le vers en groupes de syllabes (consonnes comprises) qu'en groupes de voyelles, car, déjà, distinguer les voyelles en négligeant les consonnes, c'est distinguer, plutôt que diviser... ; la régularité interne apparaît totale dans le premier vers si on le découpe en 4 pieds composés d'une voyelle principale (notée ci-dessous **ta**) et d'une secondaire (notée **ti**) dits *trochées* (**ta-ti**). Malheureusement, cette analyse, qui a le charme de l'unilinéarité, fait saillir une différence à la fin des deux vers : il manque une voyelle au dernier pied du second vers, " spur ", pour faire un trochée ; il a la forme **ta** au lieu de **ta-ti** :

[Alle] [Guten], [alle] [Bösen]
 [Folgen] [ihrer] [Rosen-] [spur].

L'esprit de division (en segments égaux) va-t-il renoncer devant un si petit obstacle ? Qu'à cela ne tienne : il suffit de déclarer que " spur " est un trochée tronqué ; s'il paraît un peu grossier ou inquiétant de le dire en français, on peut le dire en grec : c'est un pied *catalectique* -, et alors on peut donner une espèce de statut théorique à son *manque d'une voyelle* en le promouvant au rang de *voyelle (manquante)*, une nouvelle espèce de *voyelle* toute théorique, une voyelle abstraite, ou supprimée (ce qui suppose une existence dans une sorte d'état antérieur). Moyennant cette invention théorique, l'analyse segmentale des deux vers en *tétramètres trochaïques*, c'est-à-dire, 4-trochées, est sauvée ; le 4-trochées masculin ainsi restitué est un trochée "catalectique", tronqué. (Remarquer que la fiction du pied tronqué, pardon, catalectique, est radicalement double : elle suppose l'invention de la voyelle - pour satisfaire l'analyse -, et puis son élision - pour rattraper l'observation ...) Cette analyse est souvent admise, on peut même la qualifier de traditionnelle. C'est, si on regroupe deux 4-trochées en un 8-trochées, celle qu'Edgar Poe admettait dans l'analyse de son *Raven*, en considérant comme " octomètres trochaïques " (la plupart "catalectiques") des vers du type : " On the pallid bust of Pallas just above my chamber door ", où le dernier pied " door " ne peut apparaître comme un trochée **Ta-ti** qu'à l'intellect qui forge des syllabes et rythmes imaginaires.

8. Implications typologiques des divisions symétriques en pieds descendants et ascendants.

L'analyse en pieds du type trochée a de non négligeables implications typologiques. Sur le papier, il y a une parfaite symétrie entre des pieds dits *descendants* du type [**ta-ti**] dans [[**ta ti ta ti ta ti ta ti...**], ou [**ta-ti-ti**] dans [**ta ti ti ta ti ti ta ti ti ta...**] (trame d'intervalle 1 ou 2 selon le cas) et des pieds dits *montants* du type [ti-**ta**] dans [ti **ta ti ta ti ta...**], ou [ti ti **ta**] dans [ti ti **ta ti ti ta ti ti ta ti ti ta ...**] : l'*iambe* [ti-**ta**] semble être simplement l'inverse du *trochée* [**ta-ti**] comme l'*anapeste* [ti-ti-**ta**] semble être simplement l'inverse du *dactyle* [**ta-ti-ti**]. On reconnaît par exemple un vers iambique dans la variante anglaise du 4-6/6-4 européen, le 5-iambes (*pentamètre iambique*), tel que²⁰ :

[To be] [or not] [to be,] [that is] [the ques-] tion

¹⁹ Sur ce type d'analyse, voir l'article « trame » dans le *Petit Dictionnaire de Métrique* (consultable sur ma page web <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>).

²⁰ L'accentuation " that is " (plutôt que " that is ") est supposée ici sans argument pour la simplicité de l'exemple.

Remarquons déjà que, dans ce cas, on reconnaît le caractère extra-métrique de la 11^e voyelle (ou syllabe) qui fait le vers féminin, ce qui revient à distinguer comme pertinente sa forme anatonique, alors que, pour découper les vers trochaïques en pieds trochées, on doit considérer cette voyelle féminine finale comme métrique même quand elle n'existe pas (cas de “ spur ” ci-dessus). Rencontrant un vers trochaïque masculin, le métricien qui a cette forme de l'esprit de division dit à sa dernière syllabe : “ Tu m'es trochée, car tu es suivi d'une voyelle qui, certes, ne s'entend pas, mais dont ma théorie implique l'existence ”, mais devant un vers qui présente cinq iambes suivis d'une féminine, il dit simplement à celle-ci : “ Pour moi tu n'es rien, car mon analyse se passe de toi ”. Cela n'est pas équitable, et fournit déjà un indice du caractère factice de la symétrie de ces deux analyses.

Or les vers à trame trochaïque ont souvent un comportement différent des vers à supposés pieds iambiques : alors que la troncation du dernier pied supposé dans les vers découpés en trochées y serait banale (elle concernerait tous les vers trochaïques masculins!), elle ne l'est ni à la fin, ni au début des vers iambiques ; par exemple, dans le 5-iambes anglais (*pentamètre iambique*), l'absence de voyelle secondaire initiale – [ta ti ta ti ta ti ta ti ta] au lieu de [ti ta ti ta ti ta ti ta ti ta] – est tout à fait exceptionnelle, et tout simplement inexistente chez certains auteurs. Par contre, la régularité de trame (suite de voyelles principales séparées par des intervalles réguliers) est beaucoup plus constante dans les vers trochaïques que dans les vers originaires ou supposément à pieds iambiques. Par exemple, dans le supposé “ 5-iambes ” anglais, spécialement à partir d'une certaine époque, le découpage en pieds de deux voyelles n'offre pas toujours cinq iambes d'allure réellement [ti-ta] ; le cas d'exception le plus connu est celui dit du *pied inversé*, comme dans ce vers du sonnet 75 de Shakespeare : “ **D**oubting the filching age will **s**teale his treasure ” : ici le premier pied (encore supposé...) paraît plutôt rythmable en [ta-ti] qu'en [ti-ta].

Ce contraste semble révéler une différence plus profonde entre une métrique à trame, constante dans toutes les traditions orales (que peut compléter une métrique de groupe ou de longueur au niveau des voyelles principales), et la tendance à une métrique de longueur (sans trame, ou à trame instable) plus caractéristique de certaines traditions littéraires. Dans le “ pentamètre iambique ”, où l'analyse iambique en 2-2-2-2-2 est souvent pertinente, ce rythme est compatible avec, au niveau supérieur, un rythme 4-6 ou 6-4. Au sein de chacune de ces deux mesures supérieures (dont la dernière voyelle est la tonique, mais non nécessairement la dernière voyelle d'un hémistiche), la régularité de détail en 2-voyelles peut s'estomper. C'est le cas quand il y a ce qu'on analyse traditionnellement comme une inversion de pied (en début de mesure) : deux pieds montants [ti-ta ti-ta] avec inversion apparente du premier en [ta ti ti ta] ne sont peut-être plus deux pieds, mais il reste là, à défaut d'un rythme 2-2, un rythme 4 qui était d'emblée compatible avec lui ; comme par hasard, l'inversion n'affecte jamais le dernier iambe ou 2v d'un 4-6/6-4.

La régularité de trame à intervalles linguistiques réguliers (nombres de voyelles par exemple) s'apparente volontiers à la régularité musicale dans laquelle des événements repères (instants métriques principaux) sont séparés par des durées égales (intervalles chronométriques).

Ainsi la division factice en trochées supporte une symétrie factice entre pieds ascendants et (supposés) pieds descendants et masque une distinction typologique plus profonde entre des régularités de trame (chronométrique ou grammaticale) et des régularités de longueur anatonique formant un système plus stable dans certaines métriques littéraires.

La reconnaissance éventuelle des pieds ascendants comme [ti ta] et [ti ti ta], mais non de pieds descendants comme [ta ti] ou [ta ti ti], laisse apercevoir une généralité, suivant laquelle les mesures rythmiques, qu'elle soient minimales comme des pieds, ou plus grandes comme la mesure d'un hémistiche ou d'un vers, tendent à être de type

anatonique, c'est-à-dire à s'appuyer sur une dernière voyelle (principale) à partir de laquelle elles se regroupent en amont.

En analyse musicale, l'invention de pieds descendants tels que les trochées a pour analogue et parfois corollaire l'invention de "mesures" correspondant aux portions de musique notées entre deux barres successives dans une partition. Comme les [ta-ti] ou [ta-ti-ti], ces unités rythmiques supposées commenceraient par un temps fort. La division de la suite musicale métrique en telles mesures est également linéaire et égalitaire en ce sens qu'elle implique généralement la fiction d'une dernière mesure égale aux autres. Ainsi, considérons, comme exemple rudimentaire, le cri rythmé "Ma-
- chin, un' chanson", qui se scande quand un groupe de convives veut obliger Machin à chanter ; les attaques des 4 voyelles distinguées en gras sont séparées par des durées sensiblement équivalentes, et la durée de la dernière voyelle, dans "son", est indifférente à la régularité du cri ; à s'en tenir à ces observations, il y a là une métrique anatonique de longueur 4 (plus précisément en fait, deux paires de coups) et à trame d'intervalles d'égale durée, dont le domaine a pour fin le dernier coup, donc la dernière attaque de voyelle (la durée éventuelle de celle-ci est donc extérieure à cette métrique).

Mais la tradition de la notation musicale avec des notes ou silence de durées proportionnelles et des barres délimitant des "mesures" d'égale durée suggère une notation et, s'inspirant d'elle, une analyse différente. Dans cet esprit, il serait assez habituel de noter le rythme en faisant correspondre à la succession des cinq syllabes une succession de cinq notes, par exemple :

<i>Ma-</i>	<i>chin</i>	<i>un'</i>	<i>chan-</i>	<i>son</i>
croche	croche	double-croche	double-croche	croche

La durée d'une croche étant le double de celle d'une double croche, on peut ainsi obtenir deux mesures dont chacune ait la même durée, celle de deux croches : une mesure pour "Machin" et une pour "un' chanson". Cela suppose, pour "son", une durée précise d'une croche alors que sa voyelle peut être (notamment) plus courte. Dans le même esprit, on peut attribuer à cette voyelle finale une durée plus courte, par exemple celle d'une double-croche, voire une durée libre (par un point d'orgue), en supposant qu'un silence d'une durée complémentaire forme avec la note qui le précède une dernière mesure complète; ce qui revient à donner à la durée de ce silence métrique une fin déterminée, alors qu'elle est, en fait, indiscernable du silence indéfini qui peut succéder au cri.

On peut, au prix de ces artifices notationnels, se procurer la satisfaction intellectuelle d'avoir sur le papier divisé (découpé) la musique en une suite de mesures égales, et croire qu'un objet de type musical tel que "Ma- - chin, un' chanson" est (mentalement) effectivement composé de membres d'égales durées dont chacun est une suite de syllabes. Il s'agit alors de mesures de durées descendantes, en ce sens que l'instant métrique ou ictus de chacune est son instant initial. Le caractère fictif de cette analyse est particulièrement évident dans sa dernière mesure, puisqu'il implique pour sa dernière syllabe-note une durée arbitrairement métrique (ci-dessus, une croche), ou, si elle est décrite comme plus brève, qu'une longueur déterminée du silence qui la suit soit considérée comme métrique. Cet arbitraire analytique correspond précisément à celui qui fait ajouter une "voyelle" tronquée ou abstraite à la fin d'un vers qu'on veut analyser, malgré sa finale masculine, comme une simple succession de trochées²¹.

²¹ Lorsque le cri est répété rythmiquement, la métrique de la suite implique que l'attaque de la dernière voyelle d'une occurrence du cri ("on") et l'attaque de la voyelle (ou syllabe) suivante ("a") sont séparées par un intervalle de durée déterminée, mais cela ne fait que limiter la durée de la voyelle "on" avant une (petite) pause éventuelle. Sur ce problème, v. Cornulier, "Minimal chronometric forms : On the durational metrics of 2-2-stroke groups"

J'espère avoir montré par ces exemples, empruntés à des domaines variés de l'analyse linguistique ou rythmique, que la pertinence d'une unité linguistique n'implique pas toujours la pertinence de son complémentaire (en termes de suite ou de catégorie), et que la prise en compte de telles situations dissymétriques implique parfois une révision profonde de l'analyse.

Benoît de Cornulier
Laboratoire de Linguistique de Nantes /
Centre d'Études Métriques

(traduction par Christopher Miller), à paraître dans *Towards a typology of poetic forms*, recueil édité par Jean-Louis Aroui et Andy Arleo, Elsevier (North-Holland Linguistic Series : Linguistic Variations), à paraître en 2007 ou 2008.