



Centre d'Études Métriques

C.A.L.D. ( UPRES 2162 )

Benoît de Cornulier, décembre 2001  
*Journées du C.E. de Nantes, novembre 2001*

## Rime et répétition dans le *Voir Dit* de Machaut (vers 1-1365)

à paraître dans *Poétique de la rime*,  
recueil édité par Michel Murat chez Champion, 2002

### Introduction.

#### Métrique de poème et métrique de chant.

On désigne comme *métriques* des régularités systématiques de rythme (et peut-être plus généralement de forme) telles qu'on en trouve à certaines époques dans la tradition orale (chant, formules diverses...) et dans la tradition littéraire (écrite).

Dans le chant, ces régularités impliquent généralement des réseaux d'équivalences de durée, entre des attaques de voyelles (ou noyaux syllabiques). On peut parler de régularités *chrono-rythmiques*, et de chrono-rythmes, pour spécifier au besoin ces genres de rythmes<sup>1</sup>. Et des régularités mélodiques ou tonales, impliquant des équivalences d'intervalle mélodique (comme l'octave do<sub>inf</sub>-do<sub>sup</sub>, la quinte do-sol), dont la définition ne pourrait se faire sans introduire une notion acoustique d'harmoniques.

**Métrique musicale** : Les régularités chrono-rythmiques et mélodiques ne sont pas impliquées par les paroles, ne sont pas immanentes au texte, mais constituent ce qu'on appelle une *musique* dont (le cas échéant) la combinaison articulée avec les paroles définit en termes actuels le *chant*.

**Métrique linguistique et littéraire** : Elle correspond à ce qu'on appelle aujourd'hui la *versification* du texte : les régularités caractéristiques constatées dans la poésie littéraire, essentiellement le mètre et la rime, et parfois la répétition, reposent sur des propriétés phonologiques ou grammaticales immanentes au texte.

**Interface** : la combinaison du texte et de la musique dans le chant peut induire des particularités jusque dans la versification du texte. Ces particularités de ce qu'on peut appeler le style métrique de chant concernent, notamment, le changement l'alternance de mètre de base et de type strophique (en rapport avec la polyphonie, le changement de voix, alors que le texte écrit est comme une voix unique), ainsi que l'usage et le fonctionnement des répétitions, qui peuvent contribuer à la structure métrique en style de chant.

Pour corpus de la présente étude, nous prenons la première partie du *Livre du Voir Dit*, c'est-à-dire *Livre du récit véritable*, tel qu'il est édité en Livre de Poche par Jacqueline Cerquiglini-Toulet (1999), œuvre poétique et musicale, « histoire d'un amour qui se dit et

<sup>1</sup> Voir *Art Poétique* (Cornulier 1995), ci-dessous désigné par « AP », chap. 2, Annexe B.

d'un livre qui se fait »<sup>2</sup>, que Guillaume, natif de Machaut dans les Ardennes, musicien et poète, a terminé à Reims vers 1365 ; cette partie s'arrête au vers 4153, peu après l'union des amants<sup>3</sup>.

Voici une illustration des principales propriétés grammaticales qui fournissent le matériau des structures métriques *littéraires* par les premiers vers du *Livre du Voir Dit* :

### Terminologie<sup>4</sup>.

On désignera comme *tonique* T d'un vers sa *dernière voyelle masculine* (= non féminine), que pour simplifier on pourra ici identifier à sa dernière voyelle qui ne soit pas un e instable<sup>5</sup>. Exemple : le [ u ] du premier vers ci-dessous est sa tonique.

La *forme anatonique* du vers, considéré comme suite de phonèmes, est celle qui s'étend de son début à sa tonique, qui la conclut ; si on note  $\phi_1, \phi_2 \dots, \phi_2, \phi_1$ , les premier, second..., avant-dernier, et dernier phonème du vers, c'est donc sa suite [  $\phi_1 \dots T$  ] de phonèmes (du premier à sa tonique). Exemple : la forme anatonique du même vers est la suite de phonèmes correspondant à : *A la loenge et a l'onnou-*.

La *forme catatonique* (notée au besoin  $\Phi^C$ ) du vers est celle qui s'étend de sa tonique à la fin, donc sa suite [ T ...  $\phi_1$  ] de phonèmes (de sa tonique, qui l'initie, au dernier). Exemple : la forme catatonique du même vers est [ ur ].

L'analyse en formes anatonique et catatonique n'est pas une segmentation : la tonique du vers ou de l'expression analysée est commune à ces deux parties et est même l'élément fondamental de l'une comme de l'autre. Ce n'est pas non plus une analyse syllabique : dans le français de Machaut comme dans celui d'aujourd'hui, la forme catatonique ne peut inclure qu'une ou deux voyelles ; mais dans d'autres langues, elle peut en comprendre trois et même plus.

Dans la versification littéraire de tradition française, le *rythme anatonique* est simplement caractérisé par le nombre de voyelles (*longueur*) de la partie anatonique ; le *rythme catatonique* ou *cadence*, par le nombre de voyelles catatoniques. Le troisième vers, dont la partie anatonique *Aim, obeÿ et sert et dou-* est conclue par un [ u ], a pour longueur et rythme anatonique 8 ; sa partie catatonique étant [ utə ], il pour rythme catatonique la longueur 2. La longueur totale du vers (ici 9 syllabes) ne paraît pas pertinente.

---

<sup>2</sup> J. Cerquiglini-Toulet (dans l'introduction de son édition 1999).

<sup>3</sup> Ce corpus correspond au programme des agrégations de lettres modernes et classiques pour 2002 ; au besoin, quelques exemples seront pris dans la partie complémentaire. Ce texte a été partiellement exposé aux *Journées du Centre d'Études Métriques pour l'agrégation* (Université de Nantes, 29-30 novembre 2001). Je remercie l'étudiante anonyme « nulle en métrique », Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Dominique Gangler, Denis Hüe, Yves-Charles Morin et Steve Murphy pour les observations qu'ils m'ont faites à cette occasion ou sur la première version de ce texte. Les critiques ou observations des collègues sont bienvenues pour améliorer ce texte (en mail à Cornulier@humana.univ-nantes.fr ou à Benoit.de-Cornulier@wanadoo.fr [je lis les fichiers word macintosh]) ou à l'adresse universitaire de l'en-tête.

<sup>4</sup> Cette terminologie est justifiée dans Cornulier (2000 a), voir aussi l'article *métrique et formes versifiées* dans le *Dictionnaire* de M. Jarrety 2001.

<sup>5</sup> Plus exactement, une voyelle est *féminine* si elle est postérieure à la dernière voyelle stable (c'est-à-dire qui ne soit pas un e instable) du plus petit constituant grammatical l'incluant en même temps qu'au moins une voyelle stable ; sinon, elle est *masculine*. La définition de la tonique du vers comme sa dernière voyelle stable ne conviendrait pas dans un cas tel que celui du premier vers de : *Les braves gens n'aiment pas que / L'on suive une autre route qu'eux* (Brassens, = 1952) : le plus petit constituant incluant une voyelle stable en même temps que l'e de *que* y est : *que l'on suive une autre route qu'eux* ; or l'e instable de *que* est évidemment non postérieur à la dernière voyelle stable de ce constituant (dans *qu'eux*) ; donc il est masculin ; donc la dernière voyelle masculine du premier vers, sa tonique, est, en ce cas spécial, un e instable, mais c'est bien sa dernière voyelle masculine.

## Matériaux linguistiques de la métrique littéraire.

Vers (tonique du vers en capitales)	Longueur totale	Rythme anatonique	Forme cataton. <sup>6</sup>	Schéma de rime	Rythme catatonique
Vers 1, p. 40					
A la loenge et a l'onnoUR	8	<b>8</b>	ur		1
De tresfine Amour que je honnoUR,	8	<b>8</b>	ur	(aa)	1
Aim, obeÿ et sers et dOubte,	9	<b>8</b>	utə		2
Qu'en lui ay mis m'entente tOute ;	9	<b>8</b>	utə	(aa)	2
Et pour ma gracieuse dāme,	9	<b>8</b>	amə		2
A cui j'ay donné corps et āme (...)	9	<b>8</b>	amə	(aa)	2
		↓		↓	

(Les flèches verticales au bas des deux colonnes signalent leur caractère périodique)

1) Il y a une suite d'expressions graphiquement identifiées, les vers, qui ont le même rythme anatonique, à savoir 8, longueur commune nommée mètre en tant qu'elle est systématique. Mieux: toutes les pièces, même celles qui sont polymétriques, possèdent un mètre de base qui par définition répond à cette double condition dans chaque strophe: c'est le premier mètre récurrent et c'est celui d'au moins la moitié des vers. Exemple: dans les (aab ba ab) rythmés 884 84 84 de la chanson baladée *Ne vous estuet guermenter* (V. 1241 p. 142), le rythme 8 est le premier répété (dès le second vers), et il n'est pas minoritaire: le rythme 4, mètre contrastif, est même minoritaire, et ponctuée par abrégement rythmique la fin des petits groupes de vers (modules): on peut dire qu'il y est en *c/ausu/e* (on dit parfois que ces groupes sont coués, terme médiéval signifiant qu'ils ont une queue).

2) On observe la formation de paires de vers ayant la même forme catatonique, nommée *rime* quand elle est systématiquement commune<sup>7</sup>.

Par contre, la longueur totale et le rythme catatonique ne sont pas ici réguliers. La longueur totale n'est pas directement pertinente. Ci-dessous, à propos d'un vers qui a neuf voyelles ou syllabes au total, mais seulement huit voyelles anatoniques, comme les quatre derniers ci-dessus, on dira que c'est un *9-syllabes* (toutes voyelles comprises) mais un *8-voyelles* (voyelle posttonique non-comprise).

Au confluent de la tradition du chant et de la tradition purement littéraire existe une *poésie/chant* qui a un double statut: c'est-à-dire des textes articulables à une musique qui leur donne une métrique chronorythmique et musicale, ET possédant tout de même en eux-mêmes une métrique littéraire au moins relativement autonome, se tenant « sur le papier ». Voici quelques indices de l'autonomie au moins relative de cette métrique, véritable versification du texte du *Livre*:

1) Même le texte des chants est exhaustivement formaté dans l'édition en alinéas métriques, alinéas-lignes identifiant ce que nous nommons les vers.

<sup>6</sup> L'interprétation phonémique proposée ici est sans doute très approximative; en particulier, l'opposition longue-brève est ignorée.

<sup>7</sup> Il m'a été objecté que la rime des deux premiers vers n'était pas *-our = -our*, mais *(h)onnour = (h)onnour*; mais il est essentiel de distinguer l'équivalence de forme catatonique, qui est codifiée et détermine la relation métrique de rime, et la plus grande commune terminaison, qui n'a pas nécessairement une pertinence métrique, et qui du reste, ici, ne concerne pas moins les mots mêmes que les sons.

2) Tous ces vers de chant riment au moins en analyse superficielle (*saturation rimique* apparente au niveau de la séquence des vers). Et ces rimes sont conformes à des régularités caractéristiques de la poésie littéraire, notamment déjà la *règle des deux couleurs* suivant laquelle, entre la première occurrence  $a_1$  d'une forme de rime et la suivante  $a_2$ , on ne trouve jamais plus d'un timbre rimique différent (ce qui exclut la séquence :  $a_1 b c a_2$  ).

3) Tous ces vers ont un rythme anatonique conforme au répertoire des mètres (même étroit) de la poésie écrite :

Mètre de base (Mb)		Mètres contrastifs (Mc)	
46	avec	7	ou 4
8	avec	7, 6,	ou 4
7	avec	5,	4 ou 3

Répertoire des mesures de vers

« 46 » se lit quatre-six (succession des longueur 4 et 6)

Dans les vers à mètre composé (46), on remarque qu'il n'est pas rare que la voyelle 4, qui conclut la première sous-mesure, soit féminine (grammaticalement posttonique), comme dans : *Toute Belle, vous m'avez visité* (V. 2889) ; ce type de cas de *féminine conclusive à la césure*, assez commun dans de nombreux textes français du Moyen Âge, et qui aujourd'hui peut donner une bizarre impression de contretemps, est de nos jours épinglé par les métriciens romanistes sous le nom de *césure lyrique*, quoique que son statut proprement lyrique (associé à la musique) soit controversé. Deux autres types connus de césure féminine (c'est-à-dire d'hémistiche initial féminin) ne se rencontrent pas dans notre corpus : D'une part, celui où la finale posttonique du premier hémistiche, ne participant pas au rythme anatonique du premier hémistiche, participerait tout de même à celui du second comme dans ce vers (exceptionnel) de Clément Marot : *Il nous doit plaire, puis que Dieu l'ordonne*, où le [ ə ] final de *plaire* appartient au premier hémistiche, mais contribue à l'effet rythmique de longueur 6 du second<sup>8</sup>. D'autre part, cas plus largement attesté au Moyen Âge, celui où la posttonique grammaticale du premier hémistiche ne contribue ni à son rythme métrique (comme dans les cas de césure lyrique), ni à celui du second (comme dans le cas précédent) ; ce cas ne se rencontre pas dans le *Voir Dit* ; non seulement, si une voyelle non métrique pouvait apparaître aléatoirement à la césure, elle poserait des problèmes pour la mise en musique, mais ce cas peut être systématiquement exclu par le fait que les deux sous-vers sont traités comme une continuité syllabique avec, le cas échéant, élision à la césure. Au total, métriquement, le 46-voyelles du *Livre du Voir Dit* ne se distingue donc du 46 composé du XVII<sup>e</sup> siècle que par la possibilité prosodique des césures lyriques<sup>9</sup>.

Remarque : Le fond narratif du *Livre du Voir Dit* est versifié en 8-voyelles (vers à rythme anatonique de longueur 8) sans mètre contrastif (monométrique). On ne trouve que dans des pièces chantables ou en style de chant un autre mètre de base, 46 ou 7, ou un mètre contrastant (toujours comme plus court) avec le mètre de base. Ce mètre contrastif, toujours unique dans la pièce, toujours plus court que le mètre de base, est généralement terminal ou préterminal d'un groupe, comme il apparaît au premier coup d'œil sur la colonne de schéma de mètre du relevé métrique joint à cette étude<sup>10</sup> ; seule exception : le 7-voyelles contrastif dans les ballades du type de celle de la page 90 (V. 697), *Amours, ma dame, et Fortune et mi oeil* à mètre de base 4-6 : le schéma de mètres - - - - 7 - - -, où le tiret note le

<sup>8</sup> Vers du *Cymetière (De troys Enfans freres)* d'après l'édition 1990.

<sup>9</sup> Compte non tenu de l'exclusion, à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, des hiatus sur voyelle stable.

<sup>10</sup> La séquence finale initiée par le mètre contrastif est donc de longueur 1 ou 2 en nombre de vers.

mètre de base, montre que, dans ces ( abab aabb ), ce 7-voyelles est initial du second quatrain composant du huitain.

Or ce type de strophe est aussi l'unique exception à une autre caractéristique générale : dans ce corpus, la discrimination (sans musique) des mesures de vers est facilitée par le fait que les longueurs proches 8 et 7 ou 7 et 6 ne s'y mélangent pas en contiguïté. Mais, dans la séquence métrique 46 46 46 46 7 46 ... de ces huitains, le rythme de longueur 7 succède immédiatement à celui de longueur 6 contrairement aux habitudes de la poésie littéraire et au principe d'*évidence immédiate du rythme métrique* (à la lecture par exemple) ; il est vrai qu'à l'intérieur du second quatrain, le seul voisin du 7-voyelles d'hémistiche est le 4-voyelles du vers suivant ; tout de même ces deux vers successifs se concluent par un 7 et un 6-voyelles. Cette singularité converge avec la suivante pour caractériser un style de texte à métrique littéraire un peu problématique, mais de texte à mettre en musique : dans le chant, la métrique chronométrique prévaut pour les rythme de vers, et ce problème de métrique littéraire n'est plus pertinent.

La structure strophique *gémignée*<sup>11</sup> non seulement des huitains, qui sont des paires de quatrains, mais surtout des quatrains conclusifs, qui sont des paires de ( aa ) confirme elle-même, encore, cette caractéristique de *style de texte de chant*<sup>12</sup>.

#### 4) Principe de pertinence métrique.

Une caractéristique de la métrique littéraire est que, lorsque deux ou plusieurs expressions sont en relation d'équivalence métrique, par exemple, ont la même forme catatonique (« riment » entre elle), au moins deux sont telles que cette équivalence n'est pas uniquement la conséquence automatique d'un répétition. Par exemple, dans ce quatrain initial de rondel<sup>13</sup> (V. 2318 p. 232 du *Voir Dit*) :

V. 2318, p. 232	<i>Fc</i>	<i>sch. de mots conclusifs</i>	
	Douce dame, quant je vous <b>voi</b> ,	(w) ε	a
	Mes cuers ne scet que devenir,		
	Ne je ne sai que faire <b>doi</b> ,	(w) ε	
	Douce dame, quand je vous <b>voi</b> .	(w) ε	a

dans le trio de mots conclusifs (*voi, doi, voi*) qui rend trois vers équivalents en forme catatonique [(w)ε], il y a certes une répétition (deux *voi*), mais il y a un *tiers distinct* (le mot *doi*), en sorte que la rime n'est pas purement tautologique, ne fait pas sonner uniquement l'équivalence nécessaire, et par là insignifiante, du même au même ; il est donc possible que le principe de pertinence des équivalences métriques, à l'égard de la rime, soit ici respecté. Il en va de même à l'égard de l'équivalence de rythme (mètre) : le vers 4 ne fait que répéter le premier, mais, en tant que 8-voyelles, il est aussi équivalent aux vers 2 et 3 qu'il ne répète pas : dans ce quatrain, l'équivalence de rythme catatonique 8 ne résulte pas simplement de la ressemblance nécessaire de l'expression *Douce dame, quand je vous voi*, avec elle-même.

On retiendra qu'il ne *suffit pas* de répéter pour rimer, mais qu'on *peut* répéter en rimant. Il y a donc lieu de distinguer un usage strict de la notion de rime, tel qu'on ne dira de deux vers qu'ils *riment (strictement)* que si l'équivalence phonique ainsi évoquée n'est pas, même

<sup>11</sup> J'appelle *gémignées* des strophes composées de deux sous-strophes semblables ou ces sous-strophes elles-mêmes. Ainsi des (abab-cdcd) paires de deux (abab), ou des (aa bb), paires de deux (aa).

<sup>12</sup> Autre caractéristique moins évidente du style de texte de chant : le sous-composant strophique ( aa ) rythmé dans ces quatrains en 7/46 ne contient en lui-même aucun mètre de base (interne), puisqu'aucun mètre n'y est répété, ce qui du reste peut renforcer son intégration au quatrain ( aabb ). On remarque la même singularité, à une tout autre époque, dans les ( aa bb ) rythmés 84 84 de la *Chanson des aventuriers de la mer* de Hugo qui, justement, s'intitule *chanson*.

<sup>13</sup> Morceaux de traduction de Paul Imbs : mon cœur ne sait que devenir, / ni je ne sais ce que je dois faire.



est une partie du *Livre* moins la musique, il vaut la peine d'étudier en elle-même sa métrique littéraire, sa *versification*<sup>15</sup>.

## 1. Rhétorique de la rime quasi-répétitive.

Dans la tradition métrique orale et dans la rhétorique traditionnelle, la *répétition*, – c'est-à-dire l'équivalence de signes, de mots, et non seulement de formes ou de signifiants, – est essentielle, permanente, et fournit une diversité de constructions ou figures rythmiques et rhétoriques. L'analyse métrique ci-dessous montrera au moins trois types de structure métrique de répétition<sup>16</sup> :

1) La répétition *périodique*, qu'il est utile de distinguer en lui réservant le nom de *refrain*, que le refrain soit intégré en fin de couplet comme dans la ballade ou puisse constituer une strophe autonome comme dans la chanson baladée ;

2) La répétition par *retour* de la fin (de quelque chose) à son début, retour autrefois nommé *rentrement*, et parfois aussi désigné ici comme *bouclage* associé à la notion de *rond* (cf. *rondel*, *rondeau*), sachant que revenir à son point de départ est « tourner en rond ». On verra que, dans ces structures, la répétition peut être métriquement utilisée sans contredire le principe de pertinence métrique.

3) La répétition en *enchaînement*, dont on apercevra plus loin quelques exemples<sup>17</sup>.

Il s'agit là de cas où la répétition est elle-même *constitutive* de la structure métrique, en sorte qu'aux matériaux linguistiques de cette structure cités plus haut (rythme anatonique, forme catatonique), on peut adjoindre les signes-mots eux-mêmes, forme et sens liés, dans cette métrique marquée par la tradition du chant.

Mais à l'intérieur même d'un ensemble où les vers ne riment (au sens large) que par paires, comme un ( aa ) ou un ( abab ), la répétition pure et intégrale d'un mot à la rime n'est pas directement compatible avec le principe de pertinence métrique, faute qu'un troisième terme puisse introduire la différence requise. Alors l'équivalence verbale n'est plus constitutive de la structure métrique, mais elle peut se greffer et s'articuler sur elle. En voici quelques exemples dans la structure métrique la plus simple, le distique ( aa ).

### **1.1. *Honneur* et (*h*)*onneur* (vers 1-2).**

On constate dans le *Livre du Voir Dit*, comme dans certaines autres œuvres du Moyen Âge, une abondance spectaculaire (pour nous) de répétitions à la rime qui peuvent nous donner aujourd'hui l'impression de le contredire, mais qui ne le contredisent pas littéralement. Le premier exemple en est la première rime de l'œuvre :

V. 1, p. 40

A la loenge et a l'*onneur*  
De tresfine Amour que je *honneur*,  
Aim, obeï et sers et doubte,  
[ ... ]  
Vueil commencier chose nouvelle (,)

V. 12

Que je feray pour Toute Belle.

<sup>15</sup> On peut rappeler à ce propos le passage des vers 1125-26, où les références vont non seulement aux formes lyriques classiques (tensons, chansons), mais aussi à une forme musicale, le hoquet, une des formes phares de l'*ars nova*. (D. H.)

<sup>16</sup> Sur la répétition en poésie, voir J. Molino & J. Gardes-Tamine (1992 : chap. 5).

<sup>17</sup> Parmi d'autres types de répétition métrique non représentés dans le corpus, citons le contraste final sur fond de *répétition initiale*, caractérisant les « rabé-raa » évoqués ci-dessous au § 2.2.2.2.

La graphie ne doit pas faire illusion : c'est bien la même notion lexicale (*h*)*on*nour qui revient à la rime ; mais la première occurrence est fournie par un substantif et la seconde par verbe ; l'un et l'autre admettraient, dans des constructions différentes, des désinences différentes : ce n'est pas le même mot ; ces vers peuvent donc rimer au sens strict, conformément au moins à la lettre du principe de pertinence métrique.

S'agit-il tout de même d'une facilité : le poète se permettrait des rimes faciles pourvu qu'il ait la moindre apparence d'excuse. En ce cas, la rime serait anodine et ne vaudrait pas d'être commentée. Ou bien s'agit-il d'un rapprochement voulu et mis en valeur par le principe de pertinence métrique plutôt qu'allant contre son esprit ? En ce cas la *rime quasi-répétitive*, qu'on pourrait aussi désigner comme répétition différenciée, ferait partie des ressources du style y compris dans l'art des vers et sa motivation vaudrait la peine d'être recherchée.

La première hypothèse correspond bien au sentiment d'un lecteur d'aujourd'hui que peut, à première lecture, rebuter la misérable facilité et la platitude apparentes – réelles pour lui – de telles rimes que les poètes d'époques plus récentes évitent systématiquement. Mais cette hypothèse est ici totalement invraisemblable. En effet, non seulement la rime quasi-répétitive est la première rime du *Voir Dit*, mais à plusieurs reprises elle apparaît de manière dense dans des passages émotionnellement marqués et dans des argumentations serrées ; on la trouve, entre autres nombreux exemples, systématiquement surmultipliée de distique en distique, dans le passage où elle rythme la réconciliation des amis (V. 8968s p. 384). Si elle était une facilité, elle serait reléguée ailleurs. D'autre part, d'autres systèmes de quasi-répétition apparaissent sans influence sur la consonance finale, donc sans qu'on puisse soupçonner ces quasi-répétitions d'être des commodités de versification. Enfin, des quasi-répétitions se greffent comme de manière ostentatoire sur des constructions métriques élaborées, par exemple dans certains rondels. Leur usage se manifestera de manière spectaculairement construit dans la poésie de certains «grands rhétoriciens». Plutôt que de laxisme dans la versification, il doit donc s'agir d'une ressource de construction rythmique et sémantique qui, plus tard, a été plus ou moins complètement abandonnée, au moins dans la tradition littéraire, et à laquelle nous sommes devenus plus ou moins sourds.

Il serait particulièrement ridicule que le poète-musicien choisisse la rime la plus négligée dans un passage où l'œuvre se présente comme composée *en l'honneur* de quelqu'un.

Le principe de pertinence rimique, en rendant contextuellement pertinente la différence entre le nom et le verbe (*h*)*on*nour, peut distinguer le sentiment, disons de respect, exprimé par le substantif (*h*)*on*nour, que le musicien-poète éprouve pour la dame, et l'honneur ou le culte, exprimé par le verbe (*h*)*on*nour, qu'il lui va lui rendre en composant cette œuvre poétique et musicale. A cette différence correspond une articulation logique : si on honore quelqu'un (respect), il est juste qu'on l'honore (culte). La relation métrique par l'écho rimique au premier timbre en *-our*, et, en association, sémantique par écho lexical du verbe au nom, scande cette relation logique de l'action justifiée à sa justification<sup>18</sup>.

La liturgie ancienne de l'église romaine donne un exemple canonique de cette articulation logique dans la préface de la partie centrale de la messe (canon). Le cri collectif de glorification du Très-Haut (*Sanctus... ! Hosannah !*) est précédé d'une justification explicite : *Il est vraiment convenable et juste, équitable et salutaire, que toujours et partout nous te rendions grâce...*<sup>19</sup>, etc. Il est d'autant plus pertinent de justifier un culte honorifique qu'en le justifiant, on est déjà en train d'honorer. Ce que fait le poète à l'Amour et à l'amie, en estimant sans doute que cette manière d'écrire et d'argumenter par le rythme est assez belle pour honorer son objet.

Ce souci de justification est encore confirmé par le propos qui suit immédiatement : *Et certes je le doy bien faire, / Qu'elle est de si tresnoble affaire ;* et ça continue dans l'éloge.

<sup>18</sup> Ce commentaire néglige, pour simplifier, le fait que ce qui concerne *l'honneur* dans le premier vers peut concerner par extension *la louange et l'honneur*.

<sup>19</sup> *Vere dignum et iustum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere...*



Ces vers constituent en quelque sorte un préambule à l'œuvre même, comme le confirme la décision, ensuite, d'arrêter l'éloge, qui ne finirait jamais, et de commencer l'œuvre : *Si me vueil de li loer taire [...] Or vueil commencer ma matiere* (V. 29 à 35)<sup>20</sup>. A la fin du *Livre*, l'ami dit souhaiter qu'après sa mort son esprit ne périclisse pas, et cela...

Dernier distique du Livre

Pour Li tant prier qu'Il appelle  
 Son ame en gloire Toute Belle.  
 Amen.

Par bouclage de l'œuvre, *Amen* tend à confirmer cette tonalité liturgique.

Donc ce poème est un culte, présage d'un futur éternel, qu'annonce et justifie la première rime.

Remarque sur la traduction. – Le traducteur de l'édition a pris soin d'éradiquer la rhétorique de Guillaume : pour la faire disparaître, il a supprimé le mot même (un premier petit trou dans l'incipit) :

<i>Guillaume de Machaut</i>	<i>Paul Imbs</i>
A la loenge et a l'onnour	A la louange et en l'honneur
De tresfine Amour que je honnour,	de très parfaite Amour, que [ ]
Aim, obeÿ et sers et doubtte,	j'aime et dont je suis le très respectueux serviteur

« Travail de ver(s) », pourrait dire un relieur ! De toute manière, le déformatage consistant, comme dans la plupart des traductions non métriques, à supprimer la division en alinéas-vers reconstituée dans la comparaison ci-dessus, supprime jusqu'à la possibilité de rendre sans trop de peine leur position-clé aux mots conclusifs de vers, et par suite de rendre les parallélismes qui peuvent en résulter d'un alinéa à l'autre.

## 1.2 *Pris et pris* (vers 3441-42).

Autre exemple parmi des dizaines. La rime *pris* (prix)  $\emptyset$  *pris* (je prise) peut aujourd'hui paraître négligée et insignifiante dans ces vers (p. 324, vers 3437-42)<sup>21</sup> :

p. 324

Dont se je l'aim et Belle et Bonne  
 (Et chascuns bons ce nom lui donne)  
 On ne me doit mie reprendre  
 Se de fin cuer l'aim sans mesprendre,  
 Car j'en acquier et los et pris  
 Se je l'aim, serf et loe et pris.

V. 3440

Il s'agit d'une rime quasi-répétitive respectant le principe de pertinence métrique ; une même notion de prix (valeur) est bien commune au deux mots, mais *pris* est nominal d'abord (j'acquiers de la valeur), verbal ensuite (j'attribue de la valeur). Il ne peut s'agir d'une facilité localisée à la rime ; car :

1) La rime est sertie dans un parallélisme plus large à la fois sémantique et rythmique où *los/loue*  $\emptyset$  *pris/pris* avec transposition nominal  $\emptyset$  verbal du groupe : dans chaque cas, le

<sup>20</sup> Aussi je veux arrêter de la louer... je veux commencer mon œuvre.

<sup>21</sup> Traduction inspirée de celle d'Imbs : Donc, si je l'aime et Belle et Bonne / (et tout homme bon la nomme ainsi), / on ne me doit nullement me reprendre / si je l'aime d'un cœur pur et sans commettre une faute, / car j'en acquiers et louange et prix / si je l'aime, sers et loue et prise.

mot *pris*, nom ou verbe, représente une expression plus complexe et le vers même qu'il conclut. Dans la partie *los/loue*, le parallélisme ne sert pas à la rime. La quasi-répétition rimique concentre ou représente une quasi-répétition entre vers, constitutive du distique. Et tout cela simplement pour rimer à *prix* ? Ce serait bien pauvre, et compte tenu du sens, doublement inapproprié : exprimer le grand prix par une misère métrique et louer quelqu'un de manière misérable.

2) Le parallélisme du distique convient à l'idée : c'est le fait que je *prise* la dame qui me donne du *prix* ; ce n'est pas un vain jeu de mot, car il est logique que la reconnaissance de ce qui est bon soit elle-même reconnue bonne (ainsi ceux qui sont bons la nomment Bonne, V. 3438).

Cette conclusion, annoncée comme telle par *dont*, conclut une argumentation qui avait été clairement annoncée une cinquantaine de vers auparavant :

p. 320 V. 3383	<i>Guillaume de Machaut :</i>	<i>Paul Imbs :</i>
	Si faisoie conclusion, Selond ma simple opinion Qu'on doit <i>prisier</i> les choses belles Seulement plus <i>pour le bien</i> d'elles [...]	Je conclus de là, selon mon naïf jugement, qu'on doit apprécier les belles œuvres

La traduction *Je conclus de là* interdit de comprendre l'argumentation annoncée ici et dont nous avons tout à l'heure cité la conclusion (*Dont se je l'aim...*) alors que *si... que ...* ne peut ici qu'anticiper ou comparer : une justification ne peut pas se présenter comme déduite de ce qu'elle prétend inversement justifier. Guillaume veut dire qu'« il faisait cette conclusion, qu'on doit priser les choses belles... », où *choses*, et non *œuvres*, exprime tout ce qui est beau, y compris des personnes, puisque tel est l'objectif de l'argumentation. Celle-ci s'appuie sur trois exemples : les chevaux (destriers qui portent les chevaliers), les chevaliers (qui peuvent plaire aux dames), les dames (auxquelles Honneur peut s'attacher) : les uns comme les autres, on les prise ou méprise pour autant qu'ils sont bons ou mauvais dans leur genre. La généralisation aux personnes (V. 3431-36 : *li sages communement / Aiment les gens pour leur biauté*) est enfin appliquée à celle que j'aime et *Belle et Bonne*, c'est-à-dire que je nomme ici comme telle parce qu'elle est telle et que je l'aime en tant que telle. Cet amour justifié n'est plus ici affirmé, mais rappelé dans une conditionnelle, *Si je l'aim et Belle et Bonne*, parce qu'on franchit ici une étape argumentative en arrivant à la conclusion que j'acquiers moi-même du prix en la prisant (V. 3441-42).

L'énoncé intégral de cette dernière conclusion – si je l'aime, sers, loue et prise, alors, j'en acquiers louange et prix – est en harmonie argumentative et rhétorique (au sens où la rhétorique inclut la versification) avec le distique initial du Livre :

A la loenge et a l'*onnour*  
De tresfine Amour que je *honnour*  
Aim, obeÿ et sers et doubtte...

Car le *Livre du Voir Dit* est une sorte de culte, un honneur rendu à Amour et à la dame aimée. Culte ou Honneur poétique, chantant, convenant à celle qui a d'emblée été présentée au narrateur et au lecteur comme :

p. 46, V.113-114

Belle, bonne et la mieulz chantans  
Qui fust nee depuis .C. ans...

La valeur poétique des réponses poétiques de la dame à l'amant dans le *Voir Dit* est une des justifications du culte poétique qui lui est rendu.

Du temps de Guillaume de Machaut, l'art du poète dans son discours n'est pas tout à fait disjoint de l'art de l'orateur, «rhéteur», à quoi convient littéralement la notion ancienne de *rhétorique* couvrant même l'art des vers et l'art de bien composer son discours en vers, comme dans la culture latine où les discours de Cicéron ont pu être des modèles d'art d'écrire. La répétition appartient doublement à cet art, à la fois pour sa valeur argumentative (il est utile à la logique que les mêmes notions soient reprises par les mêmes mots) et pour son potentiel de constructions rythmiques.

La traduction témoigne avec consistance de ce que cet art nous est devenu étrange, la poétique d'argumentation et la métrique de répétition ayant largement disparu de notre poétique. En ce passage comme ailleurs, appliquant la règle scolaire suivant laquelle il faut éviter les répétitions, le traducteur a corrigé le texte en remplaçant le *prix* par la *bonne réputation* sans que le formatage de la traduction place, comme ci-dessous, ces notions en des positions équivalentes :

p. 324      *Guillaume de Machaut*  
 Car j'en acquier et los et pris  
 Se je l'aim, serf et loe et pris.

*Paul Imbs*  
 car elle me procure et louange et *bonne réputation*  
 du fait que je l'aime, sers, loue et *prise*

### 1.3. Rime purement répétitive ?

On peut s'étonner d'une rime répétitive dans ce premier couplet d'une ballade de l'amant (italiques miennes) :

V. 3839 sv, p. 346

		<i>mot conclusif</i>
	Gent corps, faitis, coint, apert et joli,	
	Juene, gentil, paré de noble atour,	
	Simple, plaisant, de bonté enrichi,	
	Et de biauté nee en fine <i>douçour</i> !	a
3843	Mon cuer ha si conquis par sa <i>douçour</i>	a
3844	Le <i>doulz</i> regart de vo viaire cler	
	Qu'autre de vous jamais ne quier amer.	

Cette « rime » peut choquer : elle est véritablement répétitive, reprenant le même mot, sans changement de sens ou de catégorie grammaticale, et n'a pas son pareil dans les deux autres couplets. L'auteur du manuscrit de Jean de Berry semble avoir corrigé cette exception au principe de pertinence métrique en remplaçant la seconde occurrence rimique de *doucour* par *vigour*, ce qui est sémantiquement assez désastreux.

S'agit-il d'une irrégularité pour cause de facilité ? La présence d'un mot de même radical, *doulz*, deux vers plus loin, suggère le contraire. D'autre part, la position initiale du couplet permet d'envisager qu'il s'agisse d'une *variation à une extrémité d'une suite périodique*, ici *variation initiale*.

Selon toute vraisemblance, il ne s'agit ni d'une erreur de copiste, ni d'une facilité ou d'une simple irrégularité. Ce couplet exprime une relation causale de la beauté du corps à sa douceur dans les quatre premiers vers (apostrophe prédicative) ; de la douceur du corps au doux regard (V. 3844) qui a de la douceur (V. 3843) ; de la douceur du regard à la conquête de mon cœur (V. 3843) ; de la conquête de mon cœur à ma volonté de ne jamais aimer que vous (vers conclusif du couplet et noyau de la ballade par sa propre répétition périodique) : soit une chaîne sémantique dont les maillons s'enchaînent par la relation de cause à conséquence : elle explique et justifie l'amour. La récurrence du mot *douçour* n'en est qu'un maillon, même si c'est le plus évident.

Une analyse de la structure strophique tenant compte de la relation d'enchaînement (voir plus loin) permettrait sans doute de voir comment, du quatrain initial de cette strophe à son vers final (abab bc c), cette chaîne sémantique est métriquement articulée ; et que cet enchaînement, et son rythme métrique, s'étendent jusqu'à la paire métrique formée par la succession de cette ballade et du rondel de la dame qui lui sert de réponse. On se contentera ici de remarquer, à propos de ce rondel, que dans son distique initial et conclusif (vers 3866s, p. 348) :

V. 3866, p. 348		rime	radical de mot conclusif
	Autre de vous jamais ne quier <i>amer</i>	a	a
	Tresdoulz <i>amis</i> , qui j'ai donné m' <i>amour</i> .	b	a

l'équivalence de radical de mot conclusif (avec prolongement à la césure) est croisée avec l'équivalence de rime (voir paragraphe suivant).

#### 1.4. Équivalences croisées. Rendez-vous qui chantent.

La rime quasi-répétitive représente, dans les exemples précédents du type *honnour* (nom) = *honnour* (complément), la convergence d'une équivalence lexicale (de radical) et d'une équivalence rimique.

Dans de nombreux cas, une équivalence de radical et une équivalence rimique qui ne coïncident pas sont métriquement croisées ou combinées d'une manière plus complexe.

Le passage qui suit remémore des rendez-vous amoureux dans *un doulz plaisant jardinet* (vers 2499-2510, p. 244) :

V. 2499, p. 244		radical interne	radical de mot conclusif
	Et quant vers moy estoit venue		a
	Elle paioit sa bienvenue		a
2501	De rondel ou de chansonnette,		b
	Ou d'autre chose nouvellette ;		
	Car si tres <i>doucement</i> chantoit	c	b1
	Que son <i>doulz chanter</i> m'enchantoit.	c b	b2
	Et quant son <i>doulz chanter</i> m'enchante	c b	b2
	Je n'en puis mais se pour li chante,		b1
2507	Et pour ce fis ceste chanson		b
	Lyement, sans faire tanson,		
	Qu'est cy après ; si feray chant		b3
	Pour la tresbelle pour qui chant.		b3

Le chant métrique du *chant*, sémantiquement annoncé au vers 2501 (*chansonnette*), commence, à l'intérieur d'un distique, par le parallèle sémantiquement consécutif (*si que*) : *doucement chantoit* > *doulz chanter enchantoit*. De ce distique au suivant, l'effet (mon enchantement) devient cause (du fait que je chante) et parallèlement le verbe *enchante*, de conclusif du vers conclusif du premier distique, devient conclusif du vers initial du second ; et dans ce second, la nouvelle causalité est marquée par l'équivalence des radicaux des mots conclusifs de vers (*enchante* > *chante*), image inverse du distique précédent. Cette construction construit une paire de distiques, sorte de quatrain rhétorique.

Puis une nouvelle relation explicative (explicitée par *pour ce*), par application de la généralité (quand son chanter m'enchante, je chante) au cas spécifique (en cette occasion, comme son chanter m'enchantaient, j'ai chanté), rattache à ce quatrain rhétorique la suite ; ce que rythme le retour, sous la forme du mot *chanson*, du radical *chan(t)* au mot conclusif du vers 2507. Un enjambement (rejet de *qu'est cy après*) relie les deux nouveaux distiques, que

réunit cette nouvelle causalité : je *fis ceste chanson* > je *feray chant*, à laquelle la traduction de Paul Imbs donne un sens : j'avais fait les paroles, je vais donc composer la musique, et cela, pour celle pour qui, maintenant, je chante dans cette œuvre et ces vers mêmes. Le retour du même radical dans les mots *chanson*, *chant*, de l'un à l'autre de ces distiques, par le mot conclusif de leurs premiers vers respectifs, les lie et réunit en une sorte de second quatrain rhétorique que conclut, résumée dans son dernier distique et lexicalement réduite à son essentiel *chant-*, en une rime quasi-répétitive, la rime du chant (nom d'application spécifique) et du chant, verbe pris dans une extension plus générale (je chante pour la très belle) : car le culte qui lui est rendu par cette œuvre prolonge et parfait le rythme de la vie remémorée.

## 2. Sur la forme rythmique du *Voir Dit*

Les équivalences de rime au sens strict, complétées parfois par des équivalences verbales (répétition) ainsi que, subsidiairement, par des variations de mètre, contribuent de manière essentielle à la métrique littéraire du texte du *Livre du Voir Dit*, dont quelques aspects, non exhaustivement, sont étudiés ci-dessous.

Rythmiquement, le texte s'analyse en un fond et des insertions.

### 2.1. Le fond.

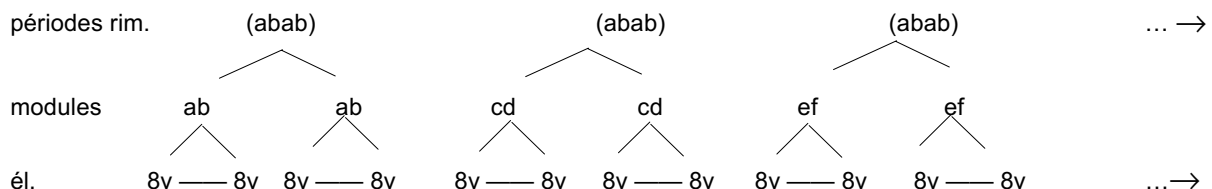
Le fond est une simple suite périodique de vers de mètre 8, périodes à l'égard du rythme anatonique, regroupés en une simple suite périodique de paires de vers rimés en (aa), périodes à l'égard de cette structure rimique. Dans le schéma qui suit, on pourrait donc se contenter de distinguer ces deux niveaux des vers 8v et des distiques (aa).

Mais déjà, en quelque sorte préventivement, on en suggérera un troisième, intermédiaire, fondé sur l'observation suivante : Les éléments appariés par la rime sont parfois des groupes de plus d'un vers, comme dans cet (ab ab) de chanson :

p. 192, V. 1708

	$\Phi^C$ composée	schéma
Cilz ha bien fole pensee / Qui me cuide a ce mener	[ eə - er ]	ab
Que cellui ou sui donnee / Laisse pour un autre amer.	[ eə - er ]	ab

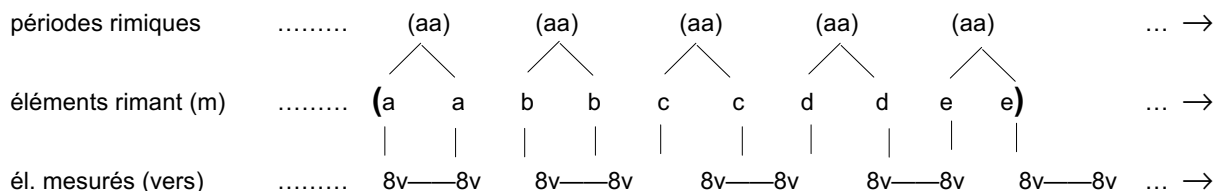
ici, le second distique ne contient pas de rime interne ([ eə ] ≠ [ er ]), mais est globalement en relation de rime (externe) avec le premier : la seconde suite de deux vers de formes catatoniques respectives [ eə - er ] fait écho à la première par cette propriété composée. Le quatrain est donc constitué de deux groupes de vers, qu'on peut nommer des *modules*, rimant entre eux par *rimes composées* [ eə - er ] (ab dans le schéma)<sup>22</sup>.



Suite périodiques de 8v groupés en suite périodique de (abab)

<sup>22</sup> La notion de module est justifiée dans AP, notamment par application à des vers du Moyen Âge et de la Renaissance.

Si on étend la notion de module à des groupes constitués d'un seul vers et rimant en *rime simple*, on peut représenter la structure métrique de fond du *Livre du Voir Dit* comme suit :



Forme métrique de fond : deux suites périodiques emboîtées

Ce fond est purement littéraire (pas de musique). La longueur de ces simples suites périodiques n'est pas pertinente du point de vue métrique : c'est une continuité indéfinie, qui, forcément, a un début et a une fin, mais n'a pas une forme globale arrêtée et de longueur métriquement déterminée.

La complexité métrique est pratiquement minimale pour un texte littéraire : Les vers simples ne comprennent pas de sous-vers (hémistiches) qui détermineraient un niveau structural inférieur. Les modules simples, car constitués d'un seul vers, modules qu'on peut dire « monostiches » pour l'amour du grec, ne sont pas constitués chacun d'au moins deux vers qui détermineraient un niveau de structure intermédiaire. Ces vers et périodes rimiques divisent donc le texte narratif en deux niveaux métriques uniquement, vers et distiques. Minimum métrique de l'époque : c'est pour ainsi dire la *prose des vers*<sup>23</sup>.

Le mètre de longueur 8 est aussi le plus neutre pour l'époque pour une telle suite périodique. Ce sera encore, un siècle plus tard, le mètre du fond du *Testament* de Villon, suite périodique de 8-voyelles regroupés en une suite périodique de quatrains géminés ( abab bcbc ). Pas encore connoté lyriquement (musicalement) comme il le sera plus tard, il convient par sa neutralité et sa simplicité au récit en tant que tel (8 est la plus grande longueur simple possible et donne le plus long vers sans césure<sup>24</sup>).

La continuité (sans forme globale) de la suite métrique des 8-voyelles, comme de celle des (aa), convient à la continuité discursive du récit.

## 2.2 Les insertions.

Les insertions se distinguent, en contraste rythmique, par un plus ou un moins de métrique. Il s'agit de citations faites dans le récit, donc d'objets dont le rythme appartient à la fois à la vie racontée dans le Livre et au Livre qui en reproduit les rythmes.

### 2.2.1. Moins de métrique sur fond de ( aa ).

Le *Livre du Voir Dit* contient des lettres sans métrique échangées entre la dame et l'ami, non mises en vers – avec un effet possible de réalité –, mais pouvant elles-même citer et contenir des morceaux ou des miettes de texte métrique dont le statut et le rythme, de nos jours, n'est pas toujours évident à analyser, et parfois même à apercevoir.

Quelques exemples :

<sup>23</sup> Les laisses médiévales de vers simples étaient encore plus simples, pouvant ne constituer qu'un unique niveau de structure, celui des vers. Mais leur articulation à une musique pouvait produire une combinaison texte/musique où les mots qui forment le vers pouvaient recevoir un rythme plus complexe que celui du mètre.

<sup>24</sup> La longueur des suites anatoniques de plus de 8 voyelles n'est pas sensible, donc n'a pas de valeur rythmique et métrique (loi des 8 syllabes, voir AP : 47)

2.2.1.1. Quant vous m'appellez ami ... (vers 1333-34).

La Lettre « 6 des manuscrits » commence par un rondel dont le noyau est ce distique :

p.149 V.1333

		Mètre	Cadence
Quand vous m'appellez ami,	i	8	1
Bien vous dois clamer amie.	iə	8	2

Le titre de « Rondeau », inséré en caractère gras dans l'édition avec des crochets signalant clairement le fait qu'il est ajouté, risque de rompre aux yeux de certains lecteurs la continuité avec laquelle ce rondel se glisse dans la suite discursive de la lettre, continuité que reflète la ponctuation de l'édition, car il succède à une virgule et l'adresse de la lettre, guère plus longue qu'un vers, lui sert d'apostrophe et de véritable en-tête. Ce rondel n'est donc pas placé sur le même niveau métrique que les autres dans la structure du *Voir Dit* : il est coulé dans la prose comme dans une conversation, élévation lyrique du ton plutôt que citation d'objet lyrique : le poète-musicien parle à son amie en rythme en rondel, comme en chantant, ton contrastant avec la prose de la lettre, et motivé par le nom d'amie que la dame lui a donné et qu'il lui donne en retour : le couple lexical *ami-amie* est le noyau rimique de ce rondel, qui en est un développement rythmique.

2.2.1.2. Nés qu'on porroit espuissier la grant mer ... (Lettre VI).

Plus loin dans la même lettre (p. 152), huit vers, formatés comme tels dans l'édition (mais non ainsi verticalement détachés dans le manuscrit, me signale JCT), se glissent dans la continuité non seulement énonciative, mais syntaxique puisqu'ils forment la proposition dont *que* est l'introducteur syntaxique dans la phrase et *Soiés certaine que* \_ :

		Rime	Mètre		infinitifs	
p.152, traduction en note <sup>25</sup>						
Et soiés certaine que						
1	<b>Nés qu'on porroit</b>	espuissier la grant mer	-	-	mer	espuissier
	Et la force	des fors vens arrester	-	-	vens	arrester
	Et les nues	esclaircir ne troubler	-	-	nues	esclaircir-troubler
4	Et la clarté	du soleil destourner	-	-	soleil	destourner
	<b>Ne porroit on</b>	mon cuer de vous oster	-	-	cuer	oster
		Jusque a la <b>mort</b> ,	ort	4		
	Et après <b>mort</b> ,	tresdouce, en vous amer	-	-		
8		Seront mi sort.	ort	-		

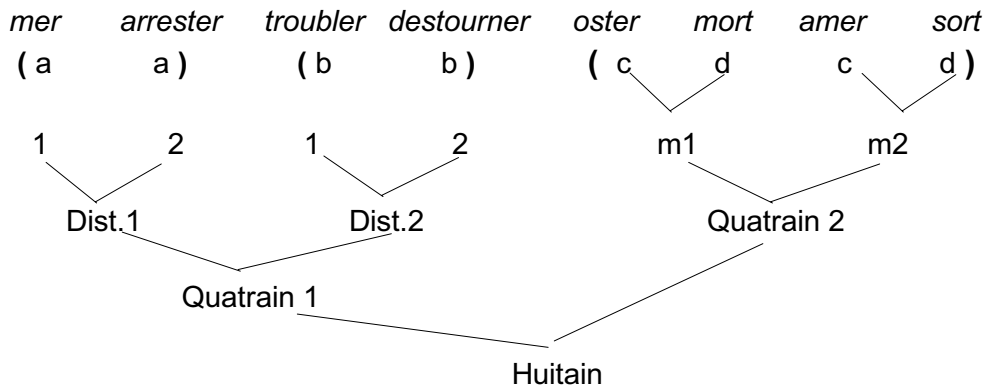
Forme de rime en « er » et mètre de base 46 sont représentés par des tirets

Double quatrain de la lettre VI p. 152

Leur réseau rimique (aaaaabab) peut aujourd'hui paraître amorphe et donner l'impression d'une mare de rimes en *-er* (8v) où flotteraient deux rimes en *-ort* (4v), comme un peu de désordre dans la platitude. L'accumulation des additions en *et* peut confirmer cette impression jusqu'au quatrième vers. Il n'est pas impossible qu'il n'y ait là quelque chose de pertinent (pour l'époque), un effet de contraste sur fond de continuité ; mais, de

<sup>25</sup> Paul Imbs traduit (en alinéas-vers) : Pas plus qu'on ne pourrait épuiser la vaste mer, / et arrêter la force des vents violents, / et rendre lumineux les nuages ou les troubler, / et empêcher le soleil de luire, / pas plus ne pourrait-on détacher de vous mon cœur ; / et après la mort, Très Douce, de vous aimer / sera ma destinée.

toute manière, cette suite avait une structure métrique plus forte évidente pour un client du XIV<sup>e</sup> siècle :



Remarque : Les parenthèses courbes ( ) et elles-seules définissent le domaine de validité des équivalences des lettres ; autrement dit, ce schéma « (aa) (bb) (cd cd) » ne spécifie pas si, d'un groupe parenthésé à l'autre, les timbres rimiques sont semblables ou différents ; il signifie la même chose qu'un schéma (aa) (aa), (ab ab), signifiant qu'il y a un distique rimé en (aa), puis un distique rimé en (aa), puis un quatrain rimé en (ab ab).

A s'en tenir aux équivalences rimiques indiquées ci-dessus , le réseau rimique aurait pu compter 4 sortes de terminaisons correspondant à a, b, c, d ci-dessus : ( aa bb cdcd ). L'aplatissement constaté du schéma rimique, résultant d'équivalences de timbres entre les deux distiques initiaux et le quatrain final, est une conséquence assez banale d'un phénomène commun dans de nombreuses traditions orales : l'*enchaînement*, relation plus que banale, mais dont l'importance n'est pas toujours bien aperçue. Compte tenu de l'importance de cette relation, fondatrice dans la métrique médiévale, j'en donnerai plusieurs exemples avant de l'appliquer au passage étudié :

#### L'*enchaînement*, définition :

Deux unités successives sont *enchaînées* si un élément initial de la seconde a une propriété commune avec un élément terminal de la première (« le dernier devient le premier »). Deux ou plusieurs unités liées deux à deux forment une *chaîne*.

Exemples où les unités sont des groupes de vers (strophes ou modules), leurs éléments des vers, et la propriété commune, la rime :

— Une chaîne de tercets rimés en ( aab bbc ccd dde... ) comme dans la *Complainte Rutebeuf* (un siècle avant *Le Voir Dit*) ; chacun est rimé en ( aab ), module dont les rimes internes, uniformes, se distinguent de la globale ; et le premier vers de chacun rime avec le dernier du précédent (d'un tercet à l'autre, « le dernier timbre devient le premier »). Les «couplets» (?) de la réponse de l'ami à la complainte de l'amie dans le *Voir Dit* (p. 544, V. 6043s) enchaînés<sup>26</sup> sont analogues, à ceci près qu'ils sont plus longs : espèces de «modules» (?) d'une dizaine de vers, dont les terminaisons internes peuvent être au nombre de 8 à 11, par exemple : ( aaaaaaab ).

— Un siècle après le *Voir Dit*, les huitains (abab bcbc) du *Testament* de Villon sont des paires de quatrains ( ab ab ) liés, à l'intérieur de chaque huitain, par enchaînement de rime de vers ; sans cet enchaînement, ce serait des ( abab cdcd ). On peut aussi dire que dans

<sup>26</sup> Dans ces deux exemples, c'est la terminaison *globale* et unique du tercet – terminaison principale du module – qui devient une terminaison interne (secondaire). Ainsi, d'un tercet à l'autre dans les chaînes de tercets ( aba bcb cdc ded... ) de la *Divine Comédie* de Dante (vers 1320), on ne peut pas dire que la « dernière » rime d'un tercet fournit la première suivant ; mais on peut dire que le timbre de la rime principale d'un tercet devient celui des rimes secondaire du suivant ; ce qui revient à nuancer la notion purement positionnelle d'enchaînement.



ce huitain, les modules voisins qui ne sont pas rimiquement équivalents (comme dans ab ab ) sont rimiquement enchaînés et noter : ( [ab]<sup>2</sup> [bc]<sup>2</sup> ).

— Vers la même époque, dans la Farce de Pathelin, des suites de vers que nous sommes tentés d'analyser en distiques rimés en ( aa ) mal concordants avec le sens sont souvent des suites de distiques qu'on peut noter ( ab ) ou ( \*\* ), non intrinsèquement rimés, mais rimiquement enchaînés, ce qui aboutit à une apparence de distiques ( aa ) systématiquement décalés de ces distiques réels (ils sont couramment analysés ainsi par incompréhension de cette métrique ancienne).

— Dans le *Voir Dit*, les ( aaab aaab bbba bbba ) de la prière de l'ami à Vénus (vers 3940s p. 354) peuvent être considérés comme des paires de ( aaab aaab ) rimiquement enchaînés (le fait que les deux timbres reviennent d'une sous-strophe à l'autre, mais en échangeant les rôles, inclut l'enchaînement, mais n'annule pas sa pertinence propre)<sup>27</sup>.

Exemple où les unités sont des vers et leurs éléments des sous-vers : ce que des grands rhétoriciens nommeront le *batelage* (en *rime batelée*) peut consister à faire rimer l'hémistiche initial d'un vers avec le dernier hémistiche du vers précédent ou avec le précédent<sup>28</sup>.

Autre type d'application : Dans *Trois p'tits chats, Chapeau d'paille, Paillason...*, chaque expression (3-voyelles) commence par une suite phonique (incluant sa première voyelle) qui était terminale de l'expression précédente incluant sa dernière voyelle.

L'enchaînement était si commun au Moyen Âge que ce n'était pas un réflexe, comme aujourd'hui, de percevoir ou d'analyser comme formant un groupe rimique deux vers qui se terminaient par la même forme catatonique, par exemple deux c dans une suite ( ...bccd... ) : ils pouvaient aussi bien appartenir à deux modules bc et cd ainsi enchaînés qu'à deux modules d'un vers chacun appariés en groupe rimé ( bb ). La continuité des rimes en -er dans le passage analyse ne faisait donc pas obstacle à la perception de la structure rimique proposée ci-dessous :

Dans ces vers, les deux ( aa ) sont enchaînés par rime de vers au sein d'un quatrain caractéristique, par sa structure géminée, de la tradition du chant et médiévale ; si ce quatrain de deux ( aa ) est un ( aa aa ) au lieu d'être un ( aa bb ), c'est donc parce que ses timbres a et b sont assimilés par enchaînement. A son tour, ce quatrain ( aa aa ) est enchaîné au quatrain suivant de structure différente, et ainsi, le ( aa-aa cd-cd ) devient un (aa-aa ab-ab). On pourrait aussi considérer que les Distiques 1 et 2 et le Quatrain 2 sont enchaînés. Le résultat est le même et donne une chaîne qui configure une forme globale métrique, paire de quatrains, sorte de strophe géminée, unie par enchaînement, et dont la dissymétrie, avec les abrègements métriques de modules en 4-voyelles, produit une certaine complexité rythmique : loin que ce soit une suite rimique plate en tous les sens du terme, c'est au contraire une forme métriquement riche, de l'ordre de ce qu'on appellera plus tard la grande rhétorique, c'est-à-dire de la grande versification pour les grands rhétoriciens qui ont métrifié divers types de répétition. Le contraste avec la prose de fond, dans le cadre de la lettre, est vif, et brusque comme un coup d'aile ; à propos de Rimbaud, Albert Henry (1994) a proposé la notion de *facule discursive* pour désigner de telles sortes d'élangs lyriques.

On peut reconsidérer l'articulation sémantique et rhétorique du huitain en fonction de cette métrique :

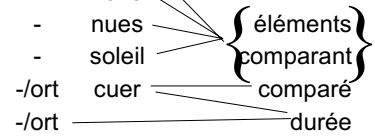
---

<sup>27</sup> L'échange des timbres peut parfois inclure un effet d'enchaînement et même, aussi, un effet de bouclage. Cela étant admis, on peut reconnaître que d'un bout à l'autre de la chanson baladée *Je ne puis saouler* (vers 1062s p. 120), tous les modules qui ne riment pas entre eux (en strophes ( aab aab ) ) sont rimiquement enchaînés deux à deux.

<sup>28</sup> Une analyse de ce procédé est proposée à propos de Molinet et Rabelais dans Cornulier (2000 b).

	h1	h2 en -er clause en -ort	rime
m1 <i>Nés qu'on porroit</i>	espuissier la <b>grant mer</b>		- mer
m2 Et la force	des fors vens arrester		- vens
m1 Et les nues	esclaircir ne troubler		- nues
m2 Et la clarté	du soleil destourner		- soleil
m1 <i>Ne porroit on</i>	mon cuer de vous oster	Jusque a la <b>mort</b> ,	-/ort cuer
m2 Et après <b>mort</b> ,	tresdouce, en vous <b>amer</b>	Seront mi sort.	-/ort

schéma à flécher sur papier



Il est possible que la séquence (ici simplifiée) : *Nés qu'on porroit espuissier, et arrester, et troubler, et destourner*, qui dans un cadre purement stichique, donne l'impression d'une accumulation linéaire des *et*, recouvre, dans cette structure en distique, une coordination de coordinations dont chacune est simple : *Nés qu'on porroit (espuissier et arrester) et (troubler et destourner)*. La ponctuation de la traduction de Paul Imbs (une virgule avant chaque *et*) favorise la première interprétation sans qu'il soit certain que la seconde ait été envisagée.

Les deux quatrains présentent un parallélisme verbal par leurs hémistiches initiaux (*Nés qu'on porroit / Ne porroit on*).

En considérant les modules distiques du Quatrain 2 comme des suites de 3 expressions métriques, un 4-voyelles, un 6-voyelles et un 4-voyelles, on observe un analogue lexical du batelage rimique : les deux modules sont lexicalement enchaînés par les mots conclusifs des deux 4-voyelles terminal du premier (*Jusque à la mort*) et initial du second (*Et après mort*) ; cet enchaînement lexico-métrique reflète l'enchaînement temporel qu'il exprime (d'avant la mort jusqu'à la mort – de la mort à plus tard).

### 2.2.1.3. envis muert qui apris ne l'a ... (Lettre X).

Dans la Lettre X (p. 184), trois propositions qui appartiennent au fil de la lettre, donc sont des propos du locuteur, mais qui en même temps se présentent comme des citations ou comme des énonciations communes et proverbiales<sup>29</sup>, sont formatées un peu comme une citation de vers (alinéas-lignes), mais sans majuscule de vers et en ponctuation continue (traduction en note<sup>30</sup>) :

p.184 (Lettre X ms)	Longueur anatonique
Ma treschiere et ma tres souveraine dame,	
envis muert qui apris ne l'a,	8
ne bon cuers ne peut mentir,	7
et qui bien aimme a tart oublie.	8 (avec et)

En ce contexte, ni la longueur anatonique du second (7), ni sa forme catatonique ([ ir ]), ne lui confèrent une valeur métrique. Les deux autres n'ont pas de métrique autonome (tout au plus chacun, indépendamment, peut-il être reconnaissable au type métrique établi du 8-voyelles). Ces trois lignes ne forment donc pas une suite périodique ; ce serait tout plus : un vers, puis un vers (???), puis un vers. Donc pas de rime, ce qui est normal dans une succession qui ne forme pas un ensemble métrique.

<sup>29</sup> La notion de *polyphonie* sert à caractériser chez certains linguistes français (Ducrot, Kleiber) cette ambivalence énonciative (*used/mentioned, cité/employé*).

La formule *et qui bien aimme a tart oublie* est empruntée à l'incipit du *Lay de Plour* : « Qui bien aimme a tart oublie, / Et cuers qui oublie a tart/ ressamble le feu qui art... » (Éd. E. Hoepffner, t. I, 1908, p. 282)

<sup>30</sup> Traduction de Paul Imbs formatée comme des vers : Il meurt à contrecœur, qui ne s'y est entraîné ; / Honnête cœur ne peut mentir ; / Qui bien aime pas de si tôt n'oublie.

#### 2.2.1.4. Mes cuers, mes chastiaus, mes tresors ... (Lettre X).

Mais un peu plus loin dans la même lettre, on trouve en position de groupe nominal attribut du verbe *ce sera* \_\_\_ :

p.186 (Lettre X)

Mes cuers, mes chastiaus, mes tresors  
Et contre tous maus mes confors  
Sans nulle fausseté.

Dire que le premier vers rime, et puis le second oui, et puis le troisième, non, soit deux vers qui riment et puis un vers blanc –, serait faire comme le simple de l'histoire à qui le conducteur du camion dit : Regarde si le clignotant marche ; il répond : *Oui, non, oui, non, oui, non* ... L'abrégement métrique final montre bien que ces trois vers forment un module (tercet). Ce module est cité isolé, donc ne rime pas à un autre module, donc sa terminaison globale et principale ne peut pas rimer à un autre module qui n'est pas là ; il a seulement, comme subsidiairement, des rimes secondaires internes. Ce sont des rimes internes à l'intérieur d'un *module blanc* (comme on peut dire d'un vers isolé que c'est un *vers blanc*, c'est-à-dire, sans couleur de rime).

#### 2.2.1.5. que qui de sentement ne fait ... (Lettre VIII).

On lit p. 170, dans la Lettre 8 cette fin d'alinéa (p. 170) :

p.170

... Car je ne sai et ne veuil faire de sentement d'autrui fors seulement dou mien et du vostre, pour ce que, qui de sentement ne fait, son dit et son chant contrefait.

L'encadrement des mots *pour ce que* par la ponctuation favorise ici une interprétation dans laquelle *ce* n'est pas référentiellement autonome et est quasiment soudé comme un proclitique à ce qui suit (*ce que P*). Mais, dans la langue du temps de Guillaume Machaut, il est au moins possible d'envisager une interprétation différente dans laquelle *ce* est référentiellement autonome comme *ceci* dans *pour ceci* en français actuel ; dans cette valeur, il peut s'agglutiner à la préposition *pour* en formant avec elle une unité énonciative minimale *pour-ce*, domaine accentuel unique dont la voyelle accentuable ou tonique est, selon la règle générale, la dernière voyelle stable [ u ] : d'où *pour-ce* [ p'ursə ] rimant comme *bourse* [ b'ursə ]<sup>31</sup>. Soit une ponctuation et un formatage différents favorisant ce traitement sémantique et prosodique :

... Car je ne sai et ne veuil faire de sentement d'autrui fors seulement dou mien et du vostre pour-ce,  
que qui de sentement ne fait,  
son dit et son chant contrefait.

Hypothèse : *pour ce* = [ p'ursə ]

Dans cette interprétation, un proverbe rimé en distique, possiblement pas inventé (?), mais employé par l'ami dans sa lettre, se détache métriquement et conclut avec un peu plus de force le passage. Ce proverbe parle justement de *dit* et de *chant*.

<sup>31</sup> Cf. AP : 107 et Dominique Billy (1999 : 27).

## 2.2.2. Plus de métrique sur fond narratif de ( aa ).

La plupart des insertions sont des pièces métriques dont un bon nombre sont des rondels.

### 2.2.2.1. Amis amés... (vers 2314-15).

#### Amorce d'un entretien amoureux/lyrique

Ces insertions sont distinguées par leur formatage dans notre édition. Par exemple, on voit p. 232, dans le récit d'un entretien amoureux (traduction en note<sup>32</sup>) :

p.232, V.2312                      Lors prist doucement a chanter  
Et dist ainsi en son chanter :  
2314                                  « Amis amés de cuer d'amie,  
2315                                  Amés comme loyaulz amis! »  
Je li respondi sans demeure  
Ce rondel que je fis en l'eure :

#### **Rondel**

Douce dame, quant je vous voi,  
Mes cuers ne scet que devenir [...]

Et la belle me respondi  
Tantost, que plus n'i atendi :

#### **Rondel**

Tresdoulz amis, quand je vous voi,  
Tout faites mon cuer resjoÿr ; [...]

Quoique ces rondels soient distingués graphiquement, au point même d'être titrés comme Rondels (dans l'édition comme dans le manuscrit), ils n'interrompent pas le récit, puisqu'ils sont présentés comme des éléments pratiquement improvisés dans le fil d'une conversation.

A la différence de ces « rondels » que l'édition distingue nettement comme des incrustations de pièces métriques dans la suite narrative et pourvoit de ce titre, un lecteur d'aujourd'hui qui ne prend pas soin de prononcer intégralement les rimes risque ne pas remarquer, dans les vers qui les précèdent, ces vers 2314-15 inclus dans la citation précédente<sup>33</sup> :

		« rime » moderne	terminaisons XIV <sup>34</sup>
p.232, V.2314		« Amis amés de cuer d'amie,	[ i ] [ iə ]
2315	Amés comme loyaulz amis! »	[ i ]	[ is ]

ne riment pas (au XIV<sup>e</sup> siècle), puisqu'ils se terminent en *amie*, *amis*, couple lexical qui peut rappeler le noyau rimique *ami/amie* du rondel de la Lettre VI (p.148). C'est donc une lacune rimique unique remarquable à ce titre ; comme le formatage de l'édition ne distingue pas ce distique et qu'il occupe exactement la place d'un ( aa ), on peut se demander s'il est pertinent qu'à défaut de rimer intégralement, et même de présenter une *rime vocalique* ou

<sup>32</sup> Traduction d'après Paul Imbs : « Ami aimé d'un cœur d'ami, / Aimez comme un loyal ami! ». / Je lui donnai sans tarder la réplique / par ce rondeau que je fis dans l'instant [...] / Et la belle me répondit / aussitôt, sans que j'eusse davantage à attendre.

<sup>33</sup> Je remercie l'étudiante rennaise (anonyme) et ma collègue D. Gangler qui m'ont signalé que, dans l'édition au programme, la traduction d'Imbs par *Ami aimé* dont je me servais était un contresens. Avec *aimés* impératif, l'énonciation complète est une « injonction » (Cerquiglini-Toulet 2001 : 39).

<sup>34</sup> La distinction longue-brève n'est pas prise en compte dans cette notation (rappel).

assonance complète (les suites de voyelles catatoniques [ i ə ] et [ i ə ] étant distinctes), il ne présente pas ce qu'on peut appeler une *rime tonique* requérant simplement l'équivalence des toniques de vers, ici [ i ] ; moyennant cette rime affaiblie plutôt que tout à fait absente, le distique se fondrait d'autant mieux dans la suite continue des ( aa ) sans confondre tout à fait. Si c'est le cas, il peut y avoir une figure métrique assez exceptionnelle consistant à donner quasiment valeur de rime à un couplage morphologique de formes correspondantes identiques par le radical *ami*, et contrastives par l'opposition sémantique de sexe et l'opposition de cadence 2/1 (iə/i).

Tout de même, compte tenu de la pression métrique imaginable à l'époque, surtout dans un passage lyrique (au double sens musical et émotionnel), il est inévitable de chercher dans la structure interne de ce distique une structure métrique propre comme dans les insertions qui ailleurs sont distinguées par le formatage de l'éditeur.

On peut analyser le texte en tant que, selon la perspective temporelle, il se *développe en phases* successives, comme un même arbre qui, n'étant d'abord qu'une graine, est ensuite une pousse, puis est un arbrisseau, puis présente une taille maximale ; ainsi peut apparaître une propriété commune à ces diverses phases dont chacune est *lexicalement bouclée*<sup>35</sup> en ce sens qu'elle commence et se termine par une variante lexicale du mot *ami* :

Phase		dévelop. textuel	dévelop.ryth.
mimi-2314	1 (noyau)	<b>Amis !</b>	2
mi-2314	2	<b>Amis amés !</b>	2-2
2314	3	<b>Amis amés de cuer d'amie !</b>	4-4
2314-2315	4	<b>Amis amés de cuer d'amie, / Amés comme loyaulz amis !</b>	8-8

La phase 1, que j'ai ajoutée, peut apparaître comme un cas limite de la série de bouclages qu'elle amorce, ou si on préfère comme le *noyau* initial de ce développement en quatre phases, car, forcément, l'expression formée par le seul mot *Amis* ne finit pas par un autre mot que celui par lequel elle a commencé. Compte tenu de la possibilité que des voyelles féminines (posttoniques) soient rythmiquement conclusives chez Guillaume de Machaut, il peut être pertinent que non seulement le premier vers, mais peut-être le distique entier soit rythmable en une suite de 2-voyelles, construction binaire assez commune dans certaines formules orales, sans parler des chansons proprement dites<sup>36</sup>. Le mot *Amis*, noyau rythmique du distique, peut aussi apparaître comme son noyau énonciatif ; car, employé en apostrophe, il est syntaxiquement autonome (comme une interjection), et cette apostrophe, quoique syntaxiquement constituée d'un groupe nominal et ne formant pas une proposition (et phrase) nominale<sup>37</sup>, est tout de même une apostrophe à valeur prédicative<sup>38</sup> : en désignant quelqu'un par le nom d'ami, on peut signifier qu'il est un ami.

Ce développement en phases successives identiquement bouclées par rime ou par répétition peut paraître aujourd'hui un peu bizarre, mais, à l'époque de Machaut, c'est un analogue formel et rhétorique des principales constructions métriques et lyriques de l'époque, rondels et lais, qui sont des développements élaborés, à phases successives bouclées, d'un noyau sémantique et métrique ; mais cet analogue inverse la perspective en direction du petit : alors qu'un rondel (triolet) peut être le développement d'un distique qui en est le noyau, ici, un distique apparaît comme incluant à son initiale un micro-noyau dont il est

<sup>35</sup> Il est utile de réserver la notion de *refrain* aux répétitions périodiques.

<sup>36</sup> Les cas reconnus de *féminines conclusives* au Moyen Âge sont essentiellement les hémistiches à *césure* dite *lyrique*, c'est-à-dire dont la mesure a pour dernière voyelle une féminine. La banalité de ce traitement du rythme chez Machaut (constatable à la césure de ses 4-6v) permet d'envisager que *Amés comme loyaulz amis* soit sous-rythmable en 4-4 (où l'expression finale *loyaulz amis* est cohérente comme groupe nominal).

<sup>37</sup> Comme *Les flics !* signifiant sans verbe quelque chose du genre *Les flics arrivent* ou *Voilà les flics*.

<sup>38</sup> En interpellant au vocatif quelqu'un par un groupe nominal vocatif de sens S, on peut signifier que l'interpellé a la propriété S ; d'où la possibilité de prédiquer sans proposition syntaxique, ce qu'exprime en français la notion métalinguistique commune : *traiter quelqu'un de N*.

comme le développement (miniaturisation interne) (voir *décrochage rythmique* dans le poly. *Petit dictionnaire de métrique*).

Ce distique, signale Jacqueline Cerquiglini-Toulet (2001 : 39), est celui « sur lequel est enté un des fatras de Watrquet de Couvins » ; l'extrait qu'elle en donne laisse penser qu'il peut s'agir d'un rondel<sup>39</sup>. En ce sens déjà c'est une amorce de ce qui suit.

L'amie réussit dans le fil de la conversation à dire en chantant (V. 2313 : elle *dist ainsi en son chanter*).

### 2.2.2.2. Douce dame ... (vers 2318-27). Rondel (simple).

#### Suite de l'entretien lyrique..

A l'invitation à aimer, l'ami « répond ce rondel », qui permet d'illustrer l'analyse du *rondeau simple* (dans la terminologie d'Eustache Deschamps) :

		<b>Rondel</b>			
p. 232	Forme catat.	Mots de vers <sup>40</sup>	Forme catat. de vers	Mots de distique	Mots de distique
D1	Douce dame, quant je vous voi,	(w)ε	A	/	ir
V2	Mes cuers ne scet que devenir,	ir	*		
D2	Ne je ne sai que faire doi,	(w)ε	*	/	(w)ε
V4	Douce dame, quand je vous voi.	(w)ε	A		
D3	Car honte et paour sont en moi,	-----			ir
V8	Qui me font trembler et fremir :	-----			
D4	Douce dame, quant je vous voi,	-----			ir
V8	Mes cuers ne scet que devenir.	-----			

Le retour<sup>41</sup> (comme *da capo*) du vers 4 au vers 1, puis des vers 7-8 aux vers 1-2, dessine le contour de deux phases successives de la pièce dont chacune est ainsi bouclée. Le *noyau* auquel ces répétitions ramènent est indiqué en tête avec un parenthésage distinguant le noyau de la phase 1 (N1) et le noyau de la phase définitive (N2) :

[ [ Douce dame, quant je vous voi, ]**N1** Mes cuers ne scet que devenir, ]**N2**

[ **Douce dame, quant je vous voi**, Mes cuers ne scet que devenir, Ne je ne sai que faire doi, **Douce dame, quand je vous voi.** ] = Phase 1

[ **Douce dame, quant je vous voi, Mes cuers ne scet que devenir**, Ne je ne sai que faire doi, Douce dame, quand je vous voi. Car honte et paour sont en moi, Qui me font trembler et fremir : **Douce dame, quant je vous voi, Mes cuers ne scet que devenir.** ] = Phase 2.

#### **Phase 1. Quatrain verbalement bouclé dont le noyau est le vers 1.**

Le quatrième vers, en répétant le premier, boucle un quatrain. Considérons le poème dans l'état (provisoire) où il est alors parvenu – sa phase 1 –, et analysons ce quatrain en ignorant, comme alors inexistant, ce qui l'agrandira ensuite. Si on représente par une même lettre capitale deux vers qui sont identiques mot pour mot (équivalence verbale intégrale), et par un astérisque deux vers qui ne se concluent pas par les mêmes mots, on peut représenter la relation de répétition dans ce quatrain par le schéma ( A\*\*A ).

<sup>39</sup> D'après Lambert C. Porter, *La Fatrasie et le fatras*, Geneviève, Droz, 1960, p. 58, n° 29.

<sup>40</sup> Dans le doute sur le statut syllabique du son précédant le [ ε ], je le note [ (w)ε ].

<sup>41</sup> Et non pas « refrain ».

On peut faire de la même manière le schéma d'équivalences entre vers de même forme catatonique : soit ( a\*aa ) où la même lettre signale les trois vers se terminant en [ (w)ε ], et où l'astérisque marque un vers sans pareil à l'échelle du quatrain.

Le retour des deux premiers vers à la fin du rondel suggère, et le sens permet, d'analyser ce quatrain en paire de distiques : soit un schéma de formes catatoniques ( a\* aa ) et un schéma de répétition ( A\* \*A ).

Répéter ne suffit pas à rimer. Comme deux des trois vers qui semblent rimer ensemble sont identiques mot pour mot, et comme on constate de toute manière, au deuxième vers, qu'il y a au moins un vers qui ne rime pas à l'échelle du quatrain, on peut envisager une analyse où seuls deux des trois vers rimeraient. La plus naturelle peut se justifier comme suit : au moment où le premier vers apparaît, seul encore, il ne risque pas de rimer déjà ; quand le troisième vers apparaît, il ne fait que répéter le premier : ces deux vers n'ont pas encore trouvé rime. C'est seulement au moment de l'apparition du quatrième vers qu'apparaît une équivalence de forme catatonique qui ne soit pas une simple conséquence de la répétition, donc, qui rende possible une équivalence de rime stricte. Or, à cet instant d'apparition du vers 4 *Douce dame, quand je vous voi*, le plus proche vers lui ressemblant en [ (w)ε ] est le précédent, le vers 3 *Ne je ne sai que faire doi*. Leur ressemblance n'est pas tautologique (*doi- ? voi*) : marions-les en les déclarant unis de bonne rime.

Alors émerge la possibilité d'une analyse rimique cohérente du quatrain : Ses deux derniers vers forment un distique rimé en ( aa ). Son second vers (en *devenir*) ne rime à rien ; son premier vers est de rime métriquement douteuse : conclu en [ (w)ε ], il ne serait rimiquement associable avec le vers 3 que par-dessus le 2 qui ne rime pas du tout, et sa ressemblance avec lui pourrait n'être qu'une conséquence de son identité au vers 4. L'analyse la plus cohérente de ce quatrain consiste donc à renoncer à l'analyser comme un *domaine rimique* unitaire (une strophe rimique minimale) et à reconnaître qu'il est composé de deux distiques dont le premier n'est pas rimé et dont le second est rimé en ( aa ).

*schéma de rimes*

D1	Douce dame, quant je vous <b>voi</b> , / Mes cuers ne scet que devenir,	( ** )
D2	Ne je ne sai que faire <b>doi</b> , / Douce dame, quand je vous <b>voi</b> .	( aa )

Dans cette analyse, le quatrain initial du rondel, dont les formes catatoniques ont pour schéma d'équivalence ( a\* aa ), est un double domaine rimique et a pour véritable schéma de rimes le schéma composé : ( \*\* ) ( aa ). C'est le schéma de bouclage par répétition ( a\* \*a ) qui induit, entre les vers 1 et 4 du quatrain, une équivalence de forme catatonique : cette « rime » qu'on pourrait *de surface* (en empruntant l'image à la grammaire générative) ne modifie la *structure rimique profonde* des distiques.

Ouvrons ici une parenthèse comparatiste : la structure rimique ( \*\* ) ( aa ) que nous venons de reconnaître dans le quatrain noyau de rondel simple (triolet) est surabondamment attestée, sinon reconnue par les analystes, dans la tradition orale du chant du Moyen Âge à nos jours. Le quatrain ci-dessous en est encore un exemple particulièrement commun, parmi d'autres :

		<i>Forme catat. de vers</i>	<i>Mots de vers</i>
D1	Ainsi font, font, font,	ῥ	A
V2	Les petites marionnettes...	ετə	*
D2	Ainsi font, font, font,	ῥ	A
V2	Trois p'tits tours et puis s'en vont.	ῥ	*

On peut analyser ce type de quatrains comme constitué de deux distiques dont le premier, en *font* et *marionnettes*, n'est pas rimé, et dont le second, en *font* de nouveau et *vont*, est

rimé. Il y a là aussi une relation de répétition d'un distique à l'autre, mais c'est premier vers du distique rime, et non le second, qui répète le premier vers du premier distique.

La notation de certains métriciens romanistes qui représentent l'équivalence de forme catatonique (« rime ») par l'identité de lettre (indifféremment capitale ou non) et l'équivalence de contenu verbal par l'identité de lettre-capitale permet de schématiser et distinguer le quatrain de triolet de ce dernier type comme suit :

	<i>schéma télescopé</i>	<i>désignation</i>
Quatrain de triolet	Ab aA	rabé-ara
Quatrain du type <i>Ainsi font...</i>	Ab Aa	rabé-raa

Les deux schémas « télescopés » expriment l'équivalence de forme catatonique entre les vers 1, 3 et 4 en les représentant par la même lettre, que ce soit « a » ou « A » ; ils expriment l'équivalence de contenu verbal (répétition) entre les vers 1 et 4, ou 1 et 3, par la même lettre capitale « A ». Les désignations proposées à droite ne sont que des oralisations de ces schémas : elles incluent les noms des lettres « a, b, a, a » qui schématisent les équivalences de forme catatonique, et l'édition de la consonne « r » dans une syllabe « ra » indique en outre une relation de répétition.

La comparaison du quatrain de triolet (rabé-ara) avec le quatrain populaire en rabé-raa permet d'approfondir un peu l'analyse. L'examen d'un grand nombre de rabé-raa oblige à constater que l'équivalence de contenu verbal entre les vers 1 et 3 n'est qu'un aspect local d'un phénomène concernant, plus profondément que les vers, les distiques eux-mêmes : à travers leurs premiers vers, ce sont les distiques eux-mêmes qui se ressemblent : ils commencent par les mêmes mots, ils sont en relation d'équivalence initiale de répétition, et cette répétition initiale, qui se concrétise métriquement dans leurs premiers vers respectifs, peut aller plus loin. Elle va jusqu'à la syllabe tonique de distique dans cet autre rabé-raa :

Dodo l'enfant do / L'enfant dormira bien **vite**  
Do1do l'enfant do / L'enfant dormira bien**tôt**.

Il semble s'agir ici d'une relation de contraste final sur fond de répétition initiale. Cette relation a une valeur sémantique énonciative : une énonciation est commencée une fois (distique 1), puis recommencée et achevée différemment ou tout simplement achevée, car dans bien des cas la première occurrence de l'énonciation est nettement suspensive ; ainsi, dans *Ainsi font...*, à s'en tenir aux paroles, le mot *ainsi* peut annoncer quelque chose que n'est spécifié que dans le second distique<sup>42</sup>.

Tout autre est la valeur bouclante de la répétition dans le noyau de triolet (rabé-raa) ; mais l'analogie avec le rabé-raa permet d'imaginer que la relation de répétition entre les vers 1 et 4 marque une relation entre les distiques : le bouclage du quatrain consiste entre ce que son second distique se conclut verbalement comme son premier avait commencé. Dans un cas, les distiques se ressemblent par leurs débuts ; dans les deux cas, ils se ressemblent par des extrémités, qui sont début et fin dans le cas du rabé-ara.

<sup>42</sup> J'ai proposé un aperçu d'une partie de l'histoire du rabé-raa dans Cornulier (1996). La perspective formulée ici suggère un élément d'explication de la difficulté de cette forme à pénétrer dans notre poésie littéraire : sa structure énonciative « Énonciation commencée, énonciation recommencée et achevée » est conforme à l'oralité, mais non à l'écriture qui tend à ne retenir que le définitif.



## Phase 2. Quatrain bouclé de distiques dont le noyau est le distique 1.

Laissons le rondel (déjà arrondi une fois par bouclage) grandir encore en écoutant les quatre vers suivants. Considérons les quatre distiques du rondel ainsi achevé comme quatre vers (bouclage rimique italicisé) :

*schéma de rimes*

- Douce dame, quant je vous voi, Mes cuers ne scet que devenir,*  
D1 Ne je ne sai que faire doi, Douce dame, quand je vous voi. ( \*\* )  
Car honte et paour sont en moi, Qui me font trembler et fremir:  
D2 *Douce dame, quant je vous voi, Mes cuers ne scet que devenir.* ( aa ), même ( ba ba )

On s'aperçoit qu'à l'état achevé, il est répétitivement bouclé comme le quatrain 1 (de vers) qu'il fut dans la phase précédente, et rimé (au moins) comme lui en ( \*\* ) ( aa ). Mais à la complexité supérieure de ses «vers», qui ne sont plus des 8v, mais des paires de 8v, correspond exactement une complexité supérieure de ses rimes : il n'est plus rimé simplement en ( aa ), mais en ( ba ba )<sup>43</sup> : par leurs formes catatoniques globales [ ir ], ses grands «vers» riment simplement en ( aa ), et, de plus, les terminaisons catatoniques de leurs vers intérieurs sont rimées entre elles (en [ (w)ε]), ce qui a pour effet que tous les vers riment au niveau du quatrain des quatre derniers 8v : cette *saturation rimique* au niveau des vers, obtenue à l'échelle du rondel complet, est vraisemblablement une condition nécessaire au statut littéraire de cette forme<sup>44</sup>.

Ce rondel est donc finalement un quatrain répétitivement bouclé dont le second distique est un ( aa ). Et son premier distique avait déjà cette structure. On voit la ressemblance avec le distique chanté par l'amie, auquel il répond métriquement, mais sur une plus grande échelle : l'autre était une miniature, et de structure un peu plus pauvre (structure de répétition approximative, mais non de rimes).

Cette analyse suffit à rendre compte des relations de répétition et de rime entre les huit vers du rondeau simple. La saturation rimique du quatrain initial, dont le schéma autonome de formes catatoniques est ( a\* aa ), résulte de l'équivalence entre les deux phases du développement, car, comme la forme catatonique de son second vers est celle du distique initial du ( a\* aa ) de distiques, elle rime forcément au niveau des vers à l'échelle du huitain. (Des rondeaux un peu plus complexes amèneront tout de même à compléter cette analyse en distinguant plus précisément les divers niveaux de cette structure).

Décrit superficiellement, linéairement, le rondel, depuis lors nommé *triolet* sous sa forme à noyau distique, paraît de nos jours bien compliqué (sa notation télescopée à la manière des romanistes « AbaAabAB » est lumineuse à peu près comme un numéro de téléphone « 0231487569 »). Mais à l'analyse, il apparaît comme composé de principes dont chacun est simple : 1) paire de paires de vers (structure fondamentale de la chanson populaire et traditionnelle) ; 2) tendance à rimer surtout des parties conclusives ou principales (distique conclusif seul rimé) ; 3) retour verbal de la fin au commencement (propriété de nombreuses formules enfantines) ; 4) développement en phases (commun dans la musique et la chanson populaire, alors que la poésie littéraire a favorisé la périodicité au détriment de cette structure). Le rondel était si devenu commun et devenu pour ainsi dire si naturel au XV<sup>e</sup> qu'on l'utilisait surabondamment et en série dans des farces destinées à de joyeuses représentations en public. Il n'y a rien d'in vraisemblable à supposer que des personnes exercées aient pu en improviser<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> La formule ( ba ba ) exprime les mêmes équivalences que la formule plus habituelle ( ab ab ). Mais elle fait mieux sentir l'analogie des ( ba ba ) avec les ( aa ) en exprimant leurs rimes globales par la même lettre « a ».

<sup>44</sup> L'analyse historique des rabé-raa, quatrains de tradition populaire également rimés en ( \*\* ) ( aa ), mais à schéma de répétition ( A\* A\* ), le second distique commençant comme le premier, montre qu'ils n'ont d'abord pu pénétrer dans le domaine littéraire qu'au prix d'une justification rimique parfois très artificielle de leur second vers.

<sup>45</sup> J'ai souvent entendu improviser sans le savoir des « Ab Aa », forme aujourd'hui populaire (sans développement en deux phases).

Par contraste avec le texte des farces, où parfois les rondels se glissent dans la continuité du texte ou même du dialogue sans interrompre la série périodique basique des mètres de vers, le fait que de tels rondels soient distingués dans le manuscrit par leur titre de Rondel confirme que, comme le montre Jacqueline Cerquiglini-Toulet (2001, passim), le *Livre du Voir Dit* n'est pas seulement un récit (un *dit*), mais un « chansonnier » et plus largement un recueil de pièces lyriques publié par son auteur poète-musicien.

2.2.2.3. Le bien de vous... (vers 2340-60). Ballade.  
Fin de l'entretien lyrique..

Couronnement de cet entretien lyrique, à la paire rondel/rondel-réponse de l'ami et de l'amie, improvisations pour la joie de l'instant, comme permises à l'oubli et non fixables par l'écriture (du moins dans la perspective interne du récit), succède sur prière de l'amie une chose de bonne remembrance, donc valant la peine d'être apprise par cœur et fixée sur la papier :

**Balade**

	§1 p. 234, V. 2340 sv.		
V1	Le bien de vous qui en biauté florist,	$\Phi^C(V)$	
m1	Dame, me fait amer de fine amour.	it	
V3	Vostre biauté, qui tousdis embelist,	ur	it-ur
m2	De doulz espoir me donne la savour,	it	
V5	Vostre douçour adoucist ma dolour,	ur	it-ur
	Vo maniere m'ensengne et me chastoie,w	(w)εa	ur-(w)εa
T	<i>Et vos regars maintient mon cuer en joie.</i>	(w)εa	(w)εa
			m1
			m2
			Q
			m1
			m2
			T

[...] (suivent deux autres couplets de même schéma rimique, sur les même Fc).

$\Phi^C$  = forme catatonique de vers (V) ou de module (m).  
 Q = quatrain, T = tercet, m1 = module 1 du quatrain ou du tercet.  
 Refrain italicisé.

**Rythme global de la ballade.**

A la différence des rondeaux dont la structure globale en phases instaure une équivalence entre une partie initiale et la totalité (équivalence partie-tout), la ballade se signale par sa forme globale périodique : ses trois strophes, disons *couplets* puisque une ballade est supposée bonne à chanter, distinguées comme telles sur le papier (formatées graphiquement), se succèdent avec non seulement le même schéma rimique, soit :

$$3 (abab bcc) = ( abab-bcc \quad dede-eff \quad fgfg-ghh )$$

mais les mêmes formes catatoniques ( $\Phi^C$ ) it, ur et (w)ε dans le même ordre (rappelons que les parenthèses courbes ( ) seulement limitent le domaine de validité des équivalences de lettres, donc, même :

$$(3 [ abab bcc ] ) = ( abab-bcc \quad abab-bcc \quad abab-bcc )$$

La longueur 3 de cette forme globale — trois couplets, pas plus — n'est pas aléatoire : on sait qu'elle est commune en musique, et partant dans la chanson, mais dans la ballade, elle tend même alors à être une propriété stéréotypée du genre, donc un aspect de la « fixité » de la forme ; par là même, tout en restant périodique, la forme globale est métrique dans sa

globalité. Cette unité métrique est marquée par le retour des mêmes terminaisons rimiques de strophe en strophe ainsi que par le refrain.

Dans ce rythme, le cœur sémantique du texte n'est plus donné dans un noyau initial, mais il est donné par la conclusion du premier couplet qui revient en refrain de couplet en couplet. Tout de même, chaque couplet ramène au premier, par sa conclusion (bouclage possible dans la périodicité). En ce sens, on peut encore considérer le refrain *Et vos regards maintient mon cuer en joie* comme le noyau métrique et sémantique de la ballade.

### Rythme du couplet.

Le couplet, binaire, est composé d'un quatrain Q rimé, en soi, en ( abab ) et d'un tercet T (groupe métrique de trois vers) qui, considéré en soi, est un ( abb ), que, du reste, on pourrait aussi bien noter ( \*bb ) ou ( \*aa ) compte tenu de la valeur notationnelle des ( ). Soit une paire ( abab ) ( abb ).

Ces deux composants immédiats du couplet sont enchaînés par rime de vers : le second (T) , reprend, par son premier vers, la forme catatonique ur du dernier vers du premier (Q). D'où la série observée, pourrait-on dire, en «surface» : ( abab bcc ).

Le quatrain est formé de deux modules rimant non seulement globalement en ur, (*rime simple*), mais en it-ur (rime composée), où, à l'échelle du module, la rime globale ur est principale, et la rime de vers interne it est secondaire.

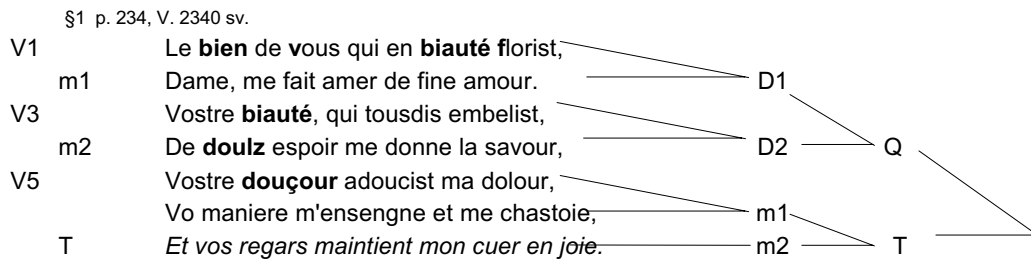
La structure rimique des tercets en ( abb ) n'est pas évidente. J'en propose ici, et pour cette époque (pas forcément pour les deux siècles suivants) l'analyse indiquée dans le schéma ci-dessus, à savoir : un distique ( ab ), ce qu'on peut aussi bien noter ( \*\* ) et un monostiche ( a ) qu'on peut aussi noter ( \* ). Soit : une paire de composants : ( ab ) ( a ). Ces deux composants sont enchaînés par rime de vers : le monostiche concluant le tercet a pour forme catatonique de son premier vers, donc de son unique vers, la forme catatonique (w)εə qui était celle du dernier vers du distique le précédant. Ainsi, par enchaînement rimique de modules par leurs vers, ce tercet ( ab ) ( a ) est superficiellement un ( ab b ).

Pour justifier cette analyse, je me contenterai ici de ces deux remarques : 1) elle permet d'apercevoir la régularité de l'enchaînement à l'intérieur de chaque couplet : chaque couplet est une suite de modules qui, s'ils ne riment pas entre eux comme à l'intérieur du quatrain, sont rimiquement enchaînés, comme du quatrain au tercet puis à l'intérieur du tercet ; 2) le schéma de répétition des rondels à noyau tercets, non encore examinés, donnera le même découpage.

Ainsi le rythme de la période de cette ballade est une paire (quatrain-tercet) dont le premier élément, Q, est une paire de modules ( ab ab ) et dont le second, T, est une paire de modules ( ab b ). Les trois premiers modules sont des paires de vers, distiques dont chacun est un ( ab ) ou ( \*\* ) sans structure rimique interne ; seul se distingue le dernier module, monostiche forcément non rimé (en soi). Soit, au total, une structure fortement binaire à tous les niveaux, chose commune dans le chant, à l'exception du dernier module, monostiche c'est-à-dire constitué d'un seul vers. Ce dernier vers est à la fois conclusif du tercet, conclusif du couplet et conclusif de la ballade par la répétition. Si on analyse la ballade en trois phases, §1, puis §1-§2, puis, finalement, §1-§2-§3, il est conclusif de chacune (conséquence du refrain). La clé de voûte métrique de cette ballade est donc cette affirmation, *Et vos regards maintient mon cuer en joie*, qui déclare l'amour accepté et la joie qui en résulte.

Un enchaînement de notions lexicalement marquées court d'un composant de ce rythme à l'autre (dans la série D1, D2, T) : la *biauté* qui fleurit au distique initial D1 reparaît au premier vers du distique suivant D2 (*biauté*) ; la douceur du *doulz* espoir qui en résulte au second vers de D2 reparaît lexicalement au premier vers du tercet final (*vostre douçour*) ; cet enchaînement est mis en évidence par son articulation à la série des énoncés donc chacun exprime, autour d'un verbe causal, la cause et son effet : figure rhétorique, métriquement rythmée, d'un enchaînement causal bénéfique de l'amie vers l'ami.

Rétrospectivement, il apparaît que cet enchaînement s'amorçait à l'intérieur même du vers initial du couplet et de la ballade, puisque, d'un hémistiche à l'autre de ce vers, la notion *fleurir en* signifie que la source de cette *biauté* est le *bien* même de la dame : non seulement les notions ainsi explicitement enchaînées (en causalité) sont apparentées comme valeurs positives éminentes (notamment dans l'amour et dans l'art), mais elles sont liées par leur allitération (même attaque consonantique [ b ]) dans un vers dont les quatre éléments nominaux ou verbal ont pour attaque une labiale : [ b v ] dans le premier hémistiche, [ b f ] dans le second (occlusive-constrictive). Les éléments mentionnés ici de cette rhétorique caractéristique (médiévale) sont distingués en gras dans la re-citation du couplet ci-dessous :



Par ce rythme et par cette déclaration, l'ami obéit doublement à l'amie. A l'initiale de l'entretien lyrique, elle lui a commandé d'aimer. Dans son premier rondeau, il a dit son inquiétude. Elle lui donné son propre exemple de confiance et de joie par l'autre, puis commandé une composition. En même temps qu'il se conforme à l'ordre d'aimer et à l'exemple de confiance et de joie, il se conforme à la commande lyrique. Haute joie et haut lyrisme : le rythme, littéraire ou musical, unifie ces comportements. Aux deux extrémités de l'entretien s'opposent donc : un distique populaire sans rime (en soi), chanté, cité (non inventé) de tradition orale, et une pièce littéraire écrite, non chantée, de structure rimique complexe, inventée sur place (par obéissance d'amour) et méritant d'être apprise et écrite. En l'apprenant à mesure qu'on l'écrit (V. 2373 *elle en sot une partie / Ains que de la fust departie*), l'amie marque son approbation du double don.

2.2.2.4. Belle, vostre doulz ymage ... (vers 1738-50)  
Rondel à noyau tercet..

Huit rondels ont, à l'échelle de leur forme définitive, une forme bouclée dont le noyau initial est un tercet formaté comme tel. Ce noyau a pour schéma de terminaisons catatoniques ( aba ) ou ( abb ), autrement dit ( a\*a ) ou ( \*bb ). Si on admet qu'une expression métriquement répétée est (normalement) un constituant métrique<sup>46</sup>, alors la structure de répétition permet de décomposer tous ces tercets en 2+1 vers dans les schémas ci-dessous :

Schéma d'équivalences de  $\Phi^C$

Schéma d'équivalences de mots

ab-a, ab-ab, ab-a, ab-a,

[ABC, \*\*, AB,] \*\*\*, ABC,]

Exemple: rondel *Belle, vostre doulz ymage – que j'aim amoureusement*, p. 196

ab-b, ab, ab, ab-b, ab-b,

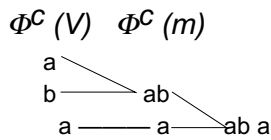
[ABC, \*\*, AB,] \*\*\*, ABC,]

Exemple: rondel *Tresbelle, riens ne m'abelist – ne ne donne pais n'aligement*, p. 64

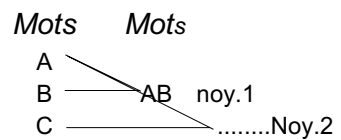
<sup>46</sup> Cette idée est sans doute un souvenir des travaux de musicologie de Nicolas Ruwet.

p.196, V. 1738

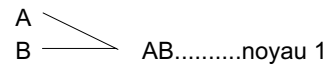
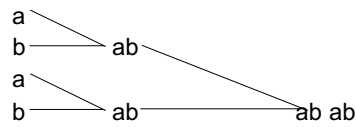
*Belle, vostre doulz ymage  
Que j'aim amoureusement  
Ma mis en vo doulz servage ;*



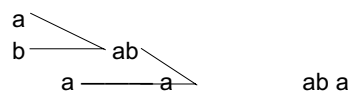
$\Phi^C(\S)$



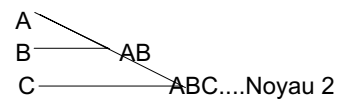
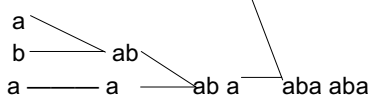
Souvent contre mon courage  
v5 Me fait vivre lyement,  
*Belle, vostre doulz ymage,*  
v.7 *Que j'aim amoureusement.*



Car, quant je li fais hommage,  
Elle rit si doucement,  
v. 10 *Que tous mes mauz assouage ;*



*Belle, vostre doulz ymage  
Que j'aim amoureusement  
v. 13 Ma mis en vo doulz servage ;*



§ = «strophe» ou groupes d'éléments rimant entre eux.  
noyau 1 et Noyau 2 italiciés.

Préfixé de l'apostrophe *Belle* qui détermine la référence de son déterminant *vostre*, le groupe nominal *vostre doulz ymage que j'aim amoureusement* forme un module (appelant son écho rimique) qui constitue le noyau d'une phase 1 qu'il boucle par son retour au vers 7.

L'énonciation complète *Belle, vostre doulz ymage que j'aim amoureusement m'a mis en vo doulz servage* constitue un module composé ( ab-a ) composé de deux sous-modules. Ce module dont la rime principale est la terminaison unique, avant-dernière et non dernière, en *-ent*, attendant à son tour, et à son niveau de structure, un équivalent rimique en ( ab-a ), constitue le noyau de la pièce achevée qu'il bouclera par répétition.

Le rondel est constitué par une succession de retours rimiques ou même verbaux, d'abord à l'échelle de la phase 1, puis semblablement à l'échelle de la phase 2 définitive.

Au tercet noyau de rondel complet, incluant comme son début le noyau du mini-rondel (phase 1), succèdent dans cet ordre :

1° Un écho rimique (en  $\alpha\zeta\alpha\text{-}\tilde{\alpha}t$ ) du mini-noyau 1 : vers 4-5.

2° Un écho verbal du noyau 1 (en *...ymage - ...amoureusement*) : vers 6-7.

Fin de la phase 1; puis :

3° Un écho rimique (en  $\alpha\zeta\alpha\text{-}\tilde{\alpha}t\text{-}\alpha\zeta\alpha$ ) du Noyau 2 (vers 8-10) ;

4° Un écho verbal (en *...ymage - ...amoureusement- ...servage*) du Noyau 2.

Fin de la phase 2, c'est-à-dire du rondel définitif, image elle-même de la phase 1.

Le rondel rit de ses arrondissements à répétition.

2.2.2.5. Douce, plaisant et debonnaire ... (vers 1838-75).

Chanson baladée, ou virelai.

L'implication des modules reconnue ci-dessus dans l'analyse double du bouclage des rondels permet d'analyser la *chanson baladée* (parfois dite virelai).

Ci-dessous, en regard des vers, modules et autres groupes métriques de la chanson baladée *Douce, plaisant et debonnaire*, de l'ami (p. 202, V. 1838s), sont portées, assez sévèrement abrégées pour permettre leur cumul dans la largeur de la page, diverses indications d'analyse métrique montrant comment le refrain et ses éléments fournissent le noyau dont les images rimiques et verbales (répétitions) configurent la *chanson baladée*.

Les indications portées à gauche du texte sont à négliger par le lecteur dans l'état de la présente étude (elles esquissent un rapprochement à étudier de plus près avec l'analyse qu'Eustache Deschamps a fait de cette bal(l)ade, analyse citée ici d'après le traité de Kastner, avec des risques d'erreur d'interprétation).

n1 = premier noyau. N2 = second noyau incluant le précédent.

Noyau et retours en boucle ou en refrain italicisés.

**Chanson baladée,**

		$\Phi^C$ de module	module	
p. 202, V. 1838.	<i>Douce, plaisant et debonnaire,</i> <i>Onques ne vi vo doulz viaire</i>			
v3	<i>Ne de vo gent corps la biauté ;</i> <i>Mais je vous jur en loiauté</i>	aire-aire-é	m1 de N2	( aab ) <sup>2</sup> n1
v5	<i>Que sur tout vous aim sans meffaire.</i>	é-aire	m2 de N2	( aab ba ) N2
§1	Certes, et je fais mon deü, Car j'ai moult bien aperceü			
v3	Que de mort m'avez respité Franchement, sans avoir treü ; Qu'a ce faire a Amours meü	u-u-é	= sch. $\Phi^C$ de n1	( aab aab ) <b>Phase 1</b>
v6	Vo gentil cuer plein de pité. Si ne doi pas estre contraire A faire ce qu'il vous doit plaire	u-u-é	= sch. $\Phi^C$ de n1	
V9	A tous jours mais ; qu'en verité Mon cuer avés et m'amisté	aire-aire-é		
v11	Sans partir en vo doulz repaire.	é-aire	= $\Phi^C$ de N2	
	<i>Douce, plaisant et debonnaire,</i> <i>Onques ne vi vo doulz viaire</i> <i>Ne de vo gent corps la biauté ;</i> <i>Mais je vous jur en loiauté</i> <i>Que sur tout vous aim sans meffaire.</i>	aire-aire-é é-aire		= N2 <b>Phase 2</b>
§2	Ne m'avés pas descongneü, Ains m'avez tresbien congneü Par vostre grant humilité En lit de mort ou j'ai geü Belle, quant il vous a pleü Que vous m'avés resuscité ; Si que je ne m'en doi pas taire, Ains doi par tout dire et retraire Le grant bien qu'en vous ai trouvé, La douceur, le bien, l'onnesté Qui en vo cuer maint et repaire.	u-u-é u-u-é aire-aire-é é-aire	( aab ) = n1 ( aab ) = n1  ( aab ba ) = $\Phi^C$ de N2	( aab aab )

*Douce, plaisant et debonnaire,  
 Onques ne vi vo doulz viaire  
 Ne de vo gent corps la biauté ;  
 Mais je vous jur en loiauté  
 Que sur tout vous aim sans meffaire.*

aire-air-é  
 é-aire = N2

§3

Et se Fortune m'a neü  
 Et fait dou pis qu'elle a peü,  
 Vostre douceur l'a sormonté  
 Qui m'a de joie repeü  
 Et sa puissance ha descreü  
 Et son orgueil suppedité.  
 Pour ce avez mon cuer sans retraire,  
 Qu'Amours, qui tout vaint et tout maire,  
 Le vous ha franchement donné ;  
 Se li vostre le prant en gré,  
 Onques ne vi si douce paire.

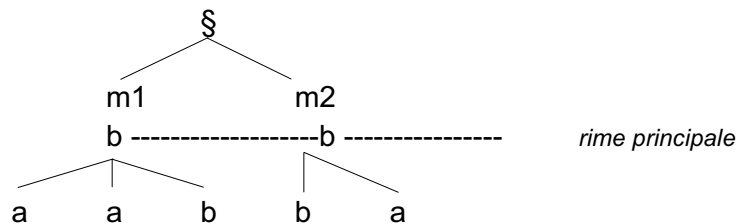
u-u-é (aab) = n1  
 u-u-é (aab) = n1 (aab aab)  
 aire-aire-é  
 é-aire (aab ba) =  $\Phi^C$  de N2

*Douce, plaisant et debonnaire,  
 Onques ne vi vo doulz viaire  
 Ne de vo gent corps la biauté ;  
 Mais je vous jur en loiauté  
 Que sur tout vous aim sans meffaire.*

aire-aire-é  
 é-aire = N2

Str3

Ce texte de chanson commence par un quintil, son noyau (N), dont la structure en modules peut être figurée comme suit :



Cette strophe est constituée de deux modules rimant en [εκə-εκə-e e-εκə] donc en (aab ba). La forme catatonique principale, εκə, est fixée par le premier, où elle est unique, et terminale du module même. Elle donc anticipée d'un cran dans le second, qui à cet égard peut être considéré comme une variante inversée de la forme (aab ab).

### Alternance périodique refrains / couplets.

En une première analyse, suggérée par le formatage en strophes de 5 et 11 vers, le texte est, globalement, une suite de quintils [aab ba] répétitifs (constituant un refrain) alternant avec des couplets composés (aab aab) (aab ba). Cette alternance constitue une suite périodique. Dans cette perspective, la chanson baladée serait d'un type plus littéraire que le rondel, tout en l'étant moins que la ballade à cause du caractère binaire ou alternant de cette suite périodique.

### **Caractéristiques de développement en phases.**

On peut s'apercevoir tout de même que cette périodicité recouvre des aspects analogues au développement du rondel en ronds de plus en plus grands. Cette analogie apparaît le plus clairement quand on isole la première partie de la chanson telle qu'elle se termine à la fin de sa deuxième occurrence du noyau-refrain (correspondant à l'indication « Phase 2 » à droite ci-dessus. Ce découpage trouve une justification externe dans le fait que deux des huit chansons baladées du corpus défini par le programme (*Ne vous estuet guermenter*, p. 142, et *Des que premier oÿ retraire* p. 206) ne comportent que deux occurrences du « refrain » (qui dès lors n'est peut-être plutôt qu'un bouclage par répétition) encadrant un seul couplet, qui dès lors n'a pas un statut périodique de strophe.

On peut faire l'analyse suivante en phases :

#### **Phase 1.**

Au noyau (aab ba) succède d'abord un module (tercet V. 1-3) qui par son schéma autonome de terminaisons (aab) est une image rimique du petit noyau n1. Les trois vers suivants (V. 4-6) produisent une seconde image rimique de n1. Ces deux bouclages rimiques successifs se succèdent sans que le second soit plus fort que l'autre (répétitif comme dans un rondel). On peut cependant considérer qu'ils achèvent une phase 1, où le texte provisoirement obtenu est bouclé par (double) retour rimique à son tercet initial (n1).

Ce redoublement a pour conséquence qu'à eux deux, ces deux modules, rimant entre eux, forment une (sous-)strophe rimée en [y-y-e y-y-e], donc (aab aab).

#### **Phase 2.**

Les cinq vers suivants (V. 7-11), rimés non seulement en (aab ba) mais sur les terminaisons mêmes du noyau, [εβə-εβə-e e-εβə], produisent une image rimique du noyau définitif N2.

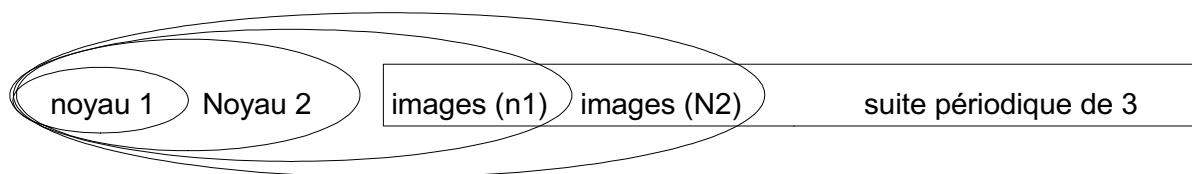
Les cinq vers suivants (V. 12-16) reproduisent intégralement le contenu verbal de N2 (répétition). On obtient à ce stade un ensemble bouclé comme un rondel. En phase 1, il a d'abord été bouclé par écho rimique du module 1 de son noyau. En phase 2, il est bouclé par image rimique, puis verbale, de son noyau complet.

On peut donc considérer que, dans ce corpus, le texte d'une chanson baladée se développe jusqu'au premier retour répétitif de son noyau un peu comme un rondel dont le noyau serait une strophe (paire de modules)<sup>47</sup> et non plus un module unique. Puis que, dans les cas où la chanson se prolonge, tirant en quelque sorte parti de ce que la suite d'échos métriques non-répétitifs ajoutés au noyau a une allure de strophe composée (sixain-quintil), elle se prolonge de manière périodique, par apparition de nouvelles occurrences de ce qui devient un refrain et de nouveaux couplets sixain-quintil. La limitation au nombre de trois de la série périodique des couplets dans les chansons baladées qui se prolongent ainsi leur confère une forme globale analogue à celle de la ballade. Le schéma ci-dessous résume cette double structure d'un poème qui, après s'être développé comme une espèce de rondeau, profitant de la forme acquise, prend le large comme une suite périodique de strophes (tout de même arrêtée à la longueur codifiée de 3) :

---

<sup>47</sup> Tel sera le cas du rondeau marotique, par exemple, à noyau (aab ba), compte tenu du fait, parfois incompris, que son rentrement n'est pas intégré à la structure rimique (il est « extra-métrique » en ce sens).





Chanson baladée commençant comme un rondeau (ex. V. 1241sv.)  
 puis éventuellement se continuant en suite périodique de «strophes» (ex. V. 1838sv.)

### 2.2.2.6. Retour au rondel simple (*Douce dame...*).

A la lumière des formes plus complexes, le rondel peut s'analyser comme commençant par un noyau dont l'écho répétitif est d'abord précédé d'un simple écho rimique :

p. 232

D1	Douce dame, quant je vous voi,	(w)ε	\	
V2	Mes cuers ne scet que devenir,	ir		(w)ε-ir
D2	Ne je ne sai que faire doi,	(w) ε	-----	= Φ <sup>C</sup> de V1
V4	Douce dame, quand je vous voi.	(w) ε	-----	= V1
D3	Car honte et paour sont en moi,		\	
V8	Qui me font trembler et fremir :			-----
D4	Douce dame, quant je vous voi,		\	
V8	Mes cuers ne scet que devenir.			-----

### 2.2.2.7. Superstructures poème-modèle / poème-réponse.

Un effet de superstructure métrique binaire dont des poèmes ou chants autonomes sont les éléments est couramment produit, dans le *Livre du Voir Dit*, par une relation (qu'on peut considérer comme métrique) *modèle-réponse* dans l'échange lyrique de l'ami et de l'amie. Cette relation peut évoquer non seulement la technique de contrafacture des troubadours, mais, plus généralement, les nombreuses traditions orales dans lesquelles peuvent rivaliser, en dialogue métrique, une personne qui lance une idée dans un certain rythme et une personne qui doit répondre par une réponse à la fois sémantique et métrique (exemples lointains : le pantoun malais, le chant d'ami en Galicie au Moyen Âge). Ainsi, d'entrée, au rondel à noyau tercet en [ it ã it ] *Celle qui unques ne vous vid* (vers 203 sv. p. 52) par lequel la dame se présente à lui, le poète-musicien répond en annonçant explicitement qu'il va répondre *par tel rime* qu'elle lui a écrit (vers 366-367) et en répondant en effet par une pièce de même type, de même rythme et sur les mêmes timbres rimiques (vers 373 sv. p. 64) : *Tresbelle, riens ne m'abelist*. D'où une espèce de paire ou de diptyque métrique sémantiquement exploitable comme les équivalences métriques internes à un texte, et dont la reconnaissance implique la possibilité de distinguer, sur le fond narratif interrompu par les insertions métriques, la continuité virtuelle de ces insertions. Cette continuité et cette paire propos-réponse se présentent dans la structure complexe du quasi-prosimètre (voir ci-dessous) comme elles se présentent dans la vie. Chacun doit valoir ou mériter l'autre. A ce

niveau, la métrique binaire du *Livre du Voir Dit* convient intimement à la structure binaire de la relation d'amour.

### 2.3. Le *Livre du Voir Dit* comme espèce de prosimètre.

Cet ouvrage poétique-musical ne répond pas vraiment à la définition traditionnelle du prosimètre, mais quand même cette notion de forme est éclairante pour sa compréhension.

On appelle traditionnellement *prosimètre* (*prosimetrum*) un texte dont les parties sont alternativement en vers ou en prose. Typiquement, les parties métriques sont plus lyriques, ou émotionnelles, etc. ; il peut s'agir d'interventions personnelles dans un contexte philosophique ou narratif. Un modèle de prosimètre influent au Moyen Âge a été le *De consolatione philosophiæ* de Boethius (Boèce) au VI<sup>e</sup> siècle, dont le narrateur-personnage, un homme prisonnier, et une femme personnifiant la philosophie disent les deux premiers *Metra* (*metrum*) et la dernière *Prosa*. La *Vita Nuova* de Dante 1293 introduit et lie des poèmes avec de la prose<sup>48</sup>.

De cette notion traditionnelle et spécifique de prosimètre, on peut tirer une notion plus générale de *texte mêlant des parties plus ou moins métriques*, en élargissant la métrique au chant comme une alternative ou un supplément possible de métrique (prose/vers/vers-chant, où les vers sont de métrique plus ou moins complexe). Et plus précisément la notion de *texte où, dans un fond homogène, pas forcément métrique, se distinguent, comme en insertion, des parties métriquement différentes*, et pouvant notamment contraster comme plus métriques, ou même inversement parfois moins métriques, comme les lettres dans le *Livre du Voir Dit*. A la limite inférieure du non-métrique, la prose, comme forme du fond, donne le prosimètre. Dans le *Voir Dit*, le fond est écrit dans la métrique la plus prosaïque. A un degré supérieur, la métrique donne des formes globales élaborées, avec notamment une métrique de répétition, et même, avec le renfort d'une métrique chrono-rythmique et mélodique, le chant.

Le commentaire des divers passages du *Livre du Voir Dit* peut s'inspirer de leur position relative dans cette perspective, car les écrivains de cette époque étaient apparemment accoutumés à jouer sur ces différences, non simplement pour l'agrément de la variété, mais pour en tirer des effets de style. A l'échelle du *Livre*, le prosimètre, ou le mélange des parties plus ou moins métriques, peut convenir à l'expression d'une œuvre-aventure, plus largement d'une œuvre-vie, où le chant ou l'art est une partie de l'aventure ou de la vie. Le narratif, c'est l'aventure ou la vie, dont certains moments métriquement plus riches, plus lyriques, conviennent à l'expression non seulement d'aspects ou moments émotionnels ou «lyriques» de l'aventure même ou de la vie, mais de la présence pertinente de l'art dans l'aventure ou dans la vie. A cet égard encore, le rythme du *Livre du Voir Dit* est le rythme de la vie qui y est dite et enregistrée pour mémoire.

---

<sup>48</sup> Caractérisation inspirée ou traduite de l'article *prosimetrum* de Brogan dans Preminger & Brogan 1993.

## ANNEXE

### Le Corbeau revisité

A cinq siècles de distance du *Livre du Voir Dit*, dans une autre culture et dans une autre langue, un poème qui a atteint dès sa parution dans la presse en 1845 une célébrité sans égale dans la littérature américaine et qui a établi la réputation de son auteur, Edgar Poe, pour sa maîtrise de l'art des vers et l'originalité de la forme strophique, *The Raven (Le Corbeau)*, fournit un exemple spectaculaire d'uniformisation superficielle du réseau de rimes. Voici sa dernière strophe, où les hémistiches ont été graphiquement distingués pour faciliter l'analyse (répétitions internes aux hémistiches et allitérations<sup>49</sup> non notées)<sup>50</sup>.

<i>sous-vers 1</i>	<i>sous-vers 2</i>	<i>sΦ<sup>c</sup>h</i>	<i>RépF</i>	<i>Mètre</i>
And the Raven, never flitting,	still is sitting, <i>still</i> is sitting	bb	*	4'4'
On the pallid bust of Pallas	just above my chamber door;	* <u>a</u>	*	4'4'
And his eyes have all the seeming	of a demon that is dreaming,	cc	*	4'4'
And the lamp-light o'er him streaming	throws his shadow on the floor;	<u>ca</u>	b	4'4'
And my soul from out that shadow	that lies floating on the floor	* <u>a</u>	b	4'4'
	Shall be lifted — nevermore!	<u>a</u>	<u>a</u>	4

Schéma *sΦ<sup>c</sup>h* : hémistiches de même forme catatonique.

Schéma de répétition finale *RépF* : vers possédant au moins le même mot ou morphème conclusif (contenant leur tonique). S

Souignement : équivalence inter-strophique<sup>51</sup>. – « 4' » note un sous-vers de cadence 2.

Dernière strophe du *Raven* (1845)

Ce long poème, dont la métrique surchargée contribue à une tonalité obsessionnelle, se signale par la récurrence lancinante de la forme catatonique le plus souvent écrite *ore* qui ne conclut pas moins de soixante-douze vers, quatre sur six dans chaque strophe. Superficiellement, et compte non tenu des rimes à la césure, le schéma « rimique » des strophes est amorphe et lacunaire : [ \*a\*aaa ], où l'unique rime de vers, notée « a », est constante de strophe en strophe, et a une valeur [ O : ] (ou à peu près). L'objet de l'analyse succincte qui suit est de montrer que, comme on l'a vu à propos d'une strophe apparemment amorphe de Machaut (*Nés qu'on porroit espuissier la grant mer*), ce schéma superficiel recouvre construction plus stricte combinant diverses relations de rime et de répétition à divers niveaux de structure métrique.

Le mot *nevermore (jamais plus)*, qui conclut le poème, a un rythme anatonique caractérisé par deux voyelles principales (lexicalement accentuées, distinguées en gras) séparées par une voyelle secondaire intermédiaire (atone), rythme à 2 coups (principaux) et d'intervalle 1, qu'on peut noter par exemple : V v V. Le redoublement de ce rythme donne le rythme à 4 coups : V v V V v V, qui devient V v V v V v V si on insère une voyelle secondaire entre les deux principales contiguës ; cette insertion uniformise ce qu'on peut

<sup>49</sup> *Allitération* : équivalence d'attaque syllabique (*still* = *sitting*, *floating* = *floor*...).

<sup>50</sup> Texte d'après *The Unabridged Edgar Allan Poe* (Running Press, Philadelphie, 1983:1043, édition basée (sauf, au moins, la ponctuation) sur une des premières publications en janv.-fév. 1845). Transposition d'Henriette Chataigné : Depuis il est immobile, posé là, posé tranquille, / Juste sur le pâle buste de Pallas, juste au-dessus. / Et son œil dans son orbite est d'un démon qui médite, / Et la lampe qui palpite jette son ombre au sol nu ; / Et mon âme de cette ombre qui gît flottante au sol nu / N'émergera – jamais plus.

La présente analyse a été exposée à la Journée de métrique organisée par Henri Meschonnic à l'École Doctorale *Disciplines du sens* de l'Université de Paris-8 en mai 1996.

<sup>51</sup> Donc, dans toutes les strophes, le vers 2 a la même forme catatonique, le dernier vers se termine par le même morphème...



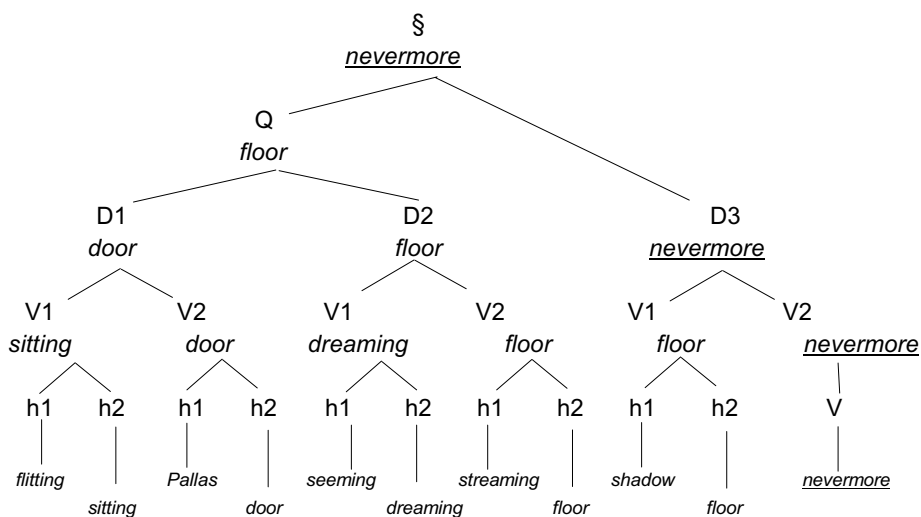
aussi le premier élément du second (vers 5)<sup>54</sup>. Il s'ensuit que le quatrain global, (aa bb) par sa seule structure rimique sous-jacente, se réalise, du fait de la répétition, en (aa aa) par les mots : *door, floor, floor, nevermore*.

6) Le même morphème *more* (toujours sous négation, le plus souvent dans le mot *nevermore*) conclut toutes les strophes. Compte tenu des relations précédentes, il s'ensuit que toutes les unités constitutives des (aa) (aa) de ces strophes se terminent par la même forme catatonique [ O: ].

Finalement, le mot *nevermore* (concluant les onze dernière strophes) apparaît comme le noyau générateur du poème non seulement par son sens, mais par son rythme V v V et par sa forme catatonique [ O: ] au niveau strophique.

Ces relations sont résumées dans le schéma ci-dessous.

Chaque expression métrique est représentée par son mot conclusif. Le soulignement marque un mot équivalent de strophe en strophe. Les lignes simples indiquent des relations de forme catatonique, et les lignes doubles, de contenu verbal (répétition) ; elles sont en pointillé s'il s'agit d'un enchaînement.



Les relations métriques notées sur cette dernière strophe sont communes à toutes, mais certaines présentent des propriétés supplémentaires. Ainsi, dans les premières, sur l'enchaînement rimique du vers 3 au vers 4 se greffe un enchaînement lexical d'un hémistiche à l'autre de ce dernier vers ; exemple dès la première strophe : *While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping, / As of someone gently rapping, rapping at my chamber door* : il y a enchaînement lexical d'un hémistiche à l'autre du dernier vers du quatrain initial.

Cette brève analyse du rythme strophique d'un poème déjà souvent commenté tend à montrer deux choses. D'une part, qu'à des époques différentes, dans des langues ou traditions différentes, on peut reconnaître des processus semblables, notamment d'enchaînement. D'autre part, sans ignorer l'effet spécifique des réalisations de surface (ici, uniformité rimique), qu'il peut être pertinent de les distinguer divers aspects impliqués à divers niveaux de la structure strophique : un schéma de surface lacunaire ou confus d'allure assez particulière peut recouvrir un ou plusieurs schémas structuraux sous-jacents assez simples et d'un type assez général<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> On peut aussi considérer que cet enchaînement lie les deux derniers distiques.

<sup>55</sup> Les relations métriques notées sur cette dernière strophe sont communes à toutes, mais certaines présentent des propriétés supplémentaires. Ainsi, dans les premières, sur l'enchaînement rimique du vers 3 au vers 4 se greffe un enchaînement lexical d'un hémistiche à l'autre de ce dernier vers ; exemple dès la

En particulier, l'analyse des formes proches de tradition orale et chantée, comme c'est le cas pour Machaut et pour ce poème de Poe, semble justifier cette double exigence dans l'analyse rythmique : 1) tenir compte du principe de pertinence métrique en distinguant les rimes proprement métriques des simples équivalences phonémiques que parfois on confond avec elles, mais qui sont induites par les structures de répétition ; 2) distinguer, pour chaque type de relation métrique, les domaines variés et précis au niveau desquels elles fonctionnent.

---

première strophe : *While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping, / As of someone gently rapping, rapping at my chamber door.* il y a enchaînement lexical d'un hémistiche à l'autre du dernier vers du quatrain initial.

## Quelques références

(pas une bibliographie)

- AROUÏ, Jean-Louis, 1996, *Poétique des strophes*, Thèse de doctorat de l'Université de Paris-8, UP8.
- BERCOFF, Brigitte, 1999, *La Poésie*, Hachette, collection Hachette supérieur.
- BILLY, Dominique, 1999, « Nouvelles observations sur le traitement prosodique des clitiques à e inst. » in *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance*, L'Harmattan, 15-51.
- CANETTIERI, Paolo, ≤ 2000, « La metrica romanza », p. 493-554 de *Le spazio letterario del medioevo. 2 Il medirevo volgare. Vol. 1 : La Produzione del Testo. Tome 1.*  
Salerno Editrice. Rome. [Aperçu synthétique de la métrique romane].
- CERQUIGLINI TOULET, Jacqueline, 1985, « *Un engin si sutil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<sup>e</sup> siècle*, Champion.  
2001, « *Le Livre du Voir Dit* », *Un art d'aimer, un art d'écrire*, SEDES, Paris.
- COATES, Carrol, éd., 1996, *Repression and Expression. Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, Peter Lang, New York.
- CORNULIER (de), Benoît,  
1995, *Art Poétique* (= AP), Presses Universitaires de Lyon, collection IUFM.  
1996, « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », dans Coates, 1996, 309-337.  
1999, *Petit Dictionnaire de Métrique* (= PDM), poly., Centre d'Études Métriques, Nantes. (Bibliothèque Universitaire de Nantes).  
2000 a, « La place de l'accent : position, longueur, concordance », dans Murat 2000 : 57-91.  
2000 b, « Rabelais grand rhétoricien », dans *Études rabelaisiennes*, tome XXIX, Droz.  
2001, Relevé métrique du *Livre du Voir Dit*. Fichier électronique et extrait en rapport imprimé (?), Centre d'Études Métriques (complétant le polycopié « Méthodes en Métrique »).
- ELWERT, W. Theodor, 1965, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Klincksieck.
- GASPAROV, Mikhail Leonovich, 1996, *A History of European Versification*, Clarendon Press, Oxford.
- JARRETY, Michel, éd., 2001, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Presses Universitaires de France.
- HENRY, Albert, 1994, « La facule discursive dans l'œuvre de Rimbaud », dans *Parade sauvage* 9, 69-90, Charleville-Mézière.
- KASTNER, L. E., 1903, *A History of French Versification*, Clarendon Press, Oxford.
- MACHAUT (de), Guillaume, 1999, *Le Livre du Voir Dit*, édité par Jacqueline Cerquiglini avec traduction de Paul Imbs, Le Livre de Poche, collection « Lettres Gothiques ». Cette édition n'inclut pas la musique du *Livre du Voir Dit*, achevé vers 1365.
- MAROT, Clément, 1990, *Œuvres poétiques I*, éd. par G. Defaux, Garnier.
- MARTINON, Philippe, 1912, *Les Strophes*, Champion.
- MOLINO, Jean et Joëlle GARDES-TAMINE, 1992 (3<sup>e</sup> éd.), *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome I, *Vers et figures*, Presses Universitaires de France .
- MORIN, Yves-Charles, 2001, « The phonological status of nasal vowels in sixteenth-century French », ms, à paraître dans un vol. d'hommage à Peter Rickard.
- MURAT, Michel, 2000, éd., *Le Vers français, Histoire, théorie, esthétique*, Champion.
- POE, Edgar, 1982, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Penguin Books,
- PREMINGER, Alex & Terry BROGAN, éd., 1993, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton.
- RUWET, Nicolas, 1972, *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil.