



## ÉMERGENCE D'UNE MÉTRIQUE DISCURSIVE EN POÉSIE FRANÇAISE DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

*Benoît de Cornulier*

### SIMPLIFICATION DE LA VERSIFICATION

On reconnaît généralement que, de la fin du Moyen Âge à la Renaissance française, tend progressivement à se définir une versification proprement littéraire et nationale, émancipée de l'influence musicale et de la diversité régionale des parlers. De là résultera une tradition, ci-dessous dite «classique», à peu près établie avant la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et qui, non sans évolutions et variations, dominera jusqu'à environ la fin du Second Empire. Elle aura duré plus de trois siècles si l'on tient compte de ses antécédents et de ses prolongements.

On a pu expliquer l'évolution des formes poétiques au XVI<sup>e</sup> siècle par la recherche d'une versification plus naturelle, et la présenter comme une simplification par élagage dans un répertoire trop complexe. C'est ainsi que, dès les premières lignes et pages de l'introduction à son histoire des strophes, Philippe Martinon écrivait en 1912 :

Presque toutes les formes de la poésie lyrique moderne, du moins toutes les dispositions possibles de rimes, sinon de mesure, ont été déjà réalisées par le Moyen Âge. [...] Dans ces conditions, il semble que, pour créer le lyrisme moderne il n'y avait dès lors qu'à choisir [...]. Mais ce choix, personne ne sut le faire au Moyen Âge. Ainsi la première besogne et le premier mérite des poètes de la Renaissance fut, non pas précisément d'inventer – il n'y avait rien à inventer, ou presque rien, – mais de dégager les vraies formes lyriques du fatras du Moyen Âge expirant. [...] La seconde besogne et le second mérite des poètes du XVI<sup>e</sup> siècle fut d'affranchir les formes simples elles-mêmes du vain cliquetis des rimes<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Philippe Martinon, *Les Strophes, étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Champion, 1912, p. 1-5.





On peut ainsi sans doute rendre compte de plusieurs disparitions, à des périodes diverses :

- disparition de la complexité des jeux rhétoriques autour de la rime, qu'évoque la nomenclature des « rimes » encombrant certaines terminologies (la rime batelée, la rime équivoquée, la rime ceci, la rime cela...), favorisant l'idée d'un « vain cliquetis des rimes »<sup>2</sup>, alors que parfois il s'agit de phénomènes partiellement localisés à la fin du vers, donc à la rime, mais plus ou moins indépendants du principe de la rime ;
- disparition de « formes fixes » qu'aujourd'hui on caractérise volontiers par des « contraintes » supposées « artificielles » en regard d'une métrique supposée naturelle<sup>3</sup> ; tels seraient les schémas de répétition dans les ballades, rondeaux, etc., entraînant l'« obligation » de multiplier le nombre des mots sur mêmes rimes, alors qu'il suffirait de faire rimer les mots par deux (ou parfois trois) pour saturer rimiquement une suite de vers ;
- 32 – abandon des tentatives de vers mesurés à la manière grecque ou latine ; la graphie des imprimeurs, puis sa modernisation, peuvent tendre à faire sous-estimer la diversité régionale et diachronique des parlers ; pour des mètres supposant la distinction de longueurs syllabiques, cette diversité rendait problématique la réception métrique de tels vers dans un lectorat dispersé dans l'espace et le temps, et supposait de plus une acculturation à cette métrique, ce qui tendait à en restreindre le lectorat à une élite érudite.



#### JUSTICE COMPARATIVE

Notre comparaison de « la » métrique pré-classique et de « la » métrique classique risque d'être un peu faussée de plusieurs façons. Pour être juste, il faudrait comparer ce qui est vraiment comparable. Par exemple, il serait juste de comparer des poésies à statut de publication comparable. Composer pour un petit groupe de personnes (même si c'est une petite cour) – même si la poésie peut être fixée sur quelques manuscrits – n'est pas la même chose que « publier » un livre imprimé destiné à un lectorat en partie inconnu et imprévisible, peut-être dispersé, même dans la durée. La destination peut tendre à filtrer la langue et les moyens mis en œuvre. De même, il serait juste de ne pas comparer des poésies purement « littéraires » et non destinées à être mises en musique à des poésies destinées à être mises en musique ou susceptibles de l'être. Or ce que

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>3</sup> Martinon parle des « forme fixes, où l'art consistait essentiellement à triompher de difficultés accumulées à plaisir » (*ibid.*, p. 2).





nous considérons comme la versification classique correspond essentiellement à une poésie spécifiquement littéraire.

Le jugement sur la versification « poétique » du XVI<sup>e</sup> siècle peut être biaisé par une restriction littéraire du corpus. Ainsi, par exemple, en pensant à la versification de Malherbe, on peut parfois oublier qu'elle n'est pas toujours conforme au système classique. Pourtant, comme l'ont remarqué ceux qui l'ont étudiée systématiquement, certains des « poèmes » qu'on peut lire dans une édition de ses œuvres « poétiques » complètes sont plutôt des *paroles de chant* que des *poésies* au sens actuel de ce mot, et leur « métrique » apparente sur le papier peut être contrainte musicalement plutôt que littérairement. Pour exemple, cette « strophe » de « Chere beauté que mon ame ravie... », formatée ici en fonction des nombres de voyelles anatoniques<sup>4</sup> de vers indiquées à droite<sup>5</sup> :

Je connois bien que dans ce labyrinthe	10	4-6
Le Ciel injuste m'a reservé	9	?
Tout le fiel et tout l'absinte	7	
Dont un amant fut jamais abreuvé :	10	4-6
Mais je ne m'estonne de rien :	8	
Je suis à Rodante je veux mourir sien.	11	?

Pour deux des vers de longueur anatonique supérieure à 8 (distinguée comme telle en italiques), donc non directement métrique littérairement, aucune division métrique « classique » n'est évidente. Il est même plausible qu'on puisse considérer « Le Ciel injuste | m'a reservé » et « Je suis à Rodante | je veux mourir sien » comme ayant un hémistiche initial féminin, à savoir « Le ciel injuste » (4 voyelles anatoniques plus une féminine) et « Je suis à Rodante » (5 voyelles anatoniques plus une féminine), dont la posttonique finale peut être traitée comme surnuméraire comme dans un vers à césure dite « épique » (d'où les mètres envisageables 4|4 et 5|5). Soit, pour six vers, cinq mètres différents dont deux apparemment étrangers au système littéraire classique<sup>6</sup>. À ce compte, il paraît évident que, si l'on confondait la versification proprement littéraire de Malherbe avec celle de ses paroles de chant, elle pourrait paraître moins simple que celle de ses seules poésies proprement dites. Il se pourrait que la versification

4 J'appelle *tonique* (grammaticale) *d'un vers*, ou plus généralement d'une *expression* ou suite de mots, sa dernière voyelle non-féminine ; sa forme *anatonique* inclut sa tonique (comme base) avec ce qui précède, et sa forme *catatonique* inclut sa tonique avec ce qui suit. Le mètre est un rythme anatonique régulier ; la rime repose sur une équivalence de forme catatonique.

5 Malherbe, *Œuvres poétiques*, éd. René Fromilhague et Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1968, t. 1, p. 139.

6 Voir B. de Cornulier, « Pour un relevé métrique des poésies anthumes de Malherbe » sur le site <<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>>.



de tel ou tel poète antérieur à son temps ne paraisse pas plus complexe que la sienne si on en excluait tout texte adapté à une utilisation musicale.

#### ÉMERGENCE D'UNE MÉTRIQUE DISCURSIVE

Mon propos sera ici de suggérer que la différence apparente de complexité entre « la » versification pré-classique (unité douteuse) et la versification classique tient, en partie, à une différence de statut de la parole dite poétique. À mesure que se développait une poésie *proprement littéraire* – destinée essentiellement, voire quasi exclusivement à la lecture sans musique, et adaptée à des personnes qui la liraient sans l'entendre dire –, sa versification s'adaptait à ce statut en tendant à se dégager de propriétés adaptées à la tradition musicale ou orale.

Rappelons d'emblée quelques aspects possibles d'un statut littéraire.

34

Le fait même que la musique puisse avoir un intérêt, et même un intérêt autonome, peut libérer la parole musiquée de certaines contraintes, jusqu'à celle même de signifier (du moins selon ses règles ordinaires). Ceci ouvre notamment, en paroles ou voix de chant, la possibilité, largement exploitée dans diverses traditions orales, des tralalas (« mironton mirontaine », « tralalalala », « tradéridéra », etc.)<sup>7</sup>.

En France, la versification classique *littéraire* (cette dernière précision sera désormais sous-entendue) semble être adaptée à une parole *discursive* ; je prends ici ce terme en un sens particulier pour désigner de la parole suivie, *progressant linéairement quant au sens*, comme un (unique) marcheur qui avancerait toujours sans jamais piétiner ni reculer, chaque pas représentant une avancée. En transposant cela sur le plan de la communication, cette contrainte peut évoquer les règles de la communication informative formulées par Paul Grice<sup>8</sup>, telles par exemple que chaque énonciation doit contribuer à l'information par quelque chose de pertinent, donc nouveau à quelque égard, etc.

La communication orale implique souvent une interaction continue entre plusieurs partenaires, voire groupes de partenaires, dont la « conversation » n'engendre pas toujours *un* discours linéaire continu. Cette pluralité de « voix », le plus souvent biphonique, peut se refléter métriquement *et* sémantiquement dans une alternance régulière, comme dans le « texte » d'un chant où une série d'éléments (par exemple, strophes) d'un type alterne régulièrement avec une

7 Dans certaines traditions orales, ces tralalas peuvent s'écarter non seulement de la morphologie, mais même de la phonologie de la langue, et le mot *paroles* peut ne plus leur convenir du tout.

8 Paul Grice, « Logic and conversation », dans Peter Cole & Jerry L. Morgan (dir.), *Speech Acts*, t. 3 de *Syntax and semantics*, New York/San Francisco/London, Academic Press, 1975.





série d'un autre type ; ainsi dans une suite périodique binaire<sup>9</sup>, bi-strophique, où se succèdent alternativement des « couplets », déroulant (linéairement) un récit, et les occurrences d'un refrain, non inscrit dans la même temporalité. En chant collectif, le refrain peut être chanté par plusieurs personnes (une voix en plusieurs voix), les couplets peuvent être énoncés tour à tour par divers individus d'un ensemble, etc. La succession des paroles ainsi entrelacées ne produit pas alors forcément une continuité sémantique parfaitement uni-linéaire<sup>10</sup>.

Le statut de plus en plus spécifiquement littéraire de la poésie a défavorisé un tel type de complexité, une particularité de la parole écrite, favorisée par la matérialité de l'écriture et le processus de publication, étant qu'elle est généralement supposée monophonique ; il ne s'agit pas de « conversation », ou alors elle est rapportée (et monophonique au niveau de ce rapport). Formellement, cette linéarisation se traduit notamment par la domination de plus en plus nette de la périodicité simple.

#### UN EXEMPLE SYNCHRONIQUE DE RÉDUCTION DES RÉPÉTITIONS

Un exemple pratique, non historique, mais synchronique (et actuel), de « disparition » des répétitions donnera peut-être une idée du sens de leur disparition dans la tradition littéraire. Voici, tels qu'elles sont éditées de nos jours dans un recueil de chants destiné à la jeunesse<sup>11</sup>, les paroles du début d'une

- 9 J'appelle *périodique* non seulement une suite du type *aaaaaa...* où un seul type d'élément est récurrent à quelque égard (ici propriété « a »), mais les suites du type *abcabcabcabca...* de deux ou plusieurs types d'éléments équivalents entre eux et reparaisant toujours dans le même ordre. On peut parler de *périodicité simple, binaire, ternaire...* selon qu'il y a un, deux, trois éléments dans chaque période. Par défaut, ci-dessous, la « périodicité » (tout court) sera le plus souvent supposée simple. La notion de *refrain* est ici réservée à des répétitions périodiques (ne sera pas appliquée à des bouclages et enchaînements).
- 10 Au xix<sup>e</sup> siècle français, dans le « pantoum » (indirectement dérivé, par un exemple traduit, d'un pantoum de tradition orale malaise), une suite binaire bi-phonique est transposée en forme mono-phonique, donc uni-linéaire à cet égard, mais encore binaire thématiquement. Par exemple, la série des premiers modules de quatrains d'une part, celle des seconds modules de quatrains d'autre part, forment chacune une suite périodique ; ces deux suites thématiques sont liées par une correspondance filée de quatrain en quatrain. Les poèmes parfois dits *chants amébées* de Théocrite et Virgile sont déjà des poèmes d'auteur (monophoniques à ce niveau), mais se présentent encore comme des dialogues dont les répliques se croisent, formant à ce niveau deux séries entrelacées de deux voix représentées. Il s'agit ici de deux niveaux d'assimilation littéraire monophonique reflétant une tradition orale biphonique. Dans les *vers rapportés* étudiés par Emmanuel Buron *infra*, deux ou plusieurs séries sémantiques parallèles peuvent être intégrées en une seule suite énonciative et syntaxique, cas de linéarisation plus forte d'une série pluri-linéaire. – Noter qu'on a souvent décrit la structure du pantoum de manière uni-linéaire (dans le style : « Le premier vers du second quatrain répète le second du premier, le 3<sup>e</sup> vers du second quatrain répète le 4<sup>e</sup> du premier, etc. ») en ignorant sa composition en quelque sorte bi-phonique ; c'est alors au niveau de l'analyse que le pluri-linéaire est uni-linéarisé !
- 11 Pierre Chaumeil, *Le Livre des chansons de France*, Paris, Gallimard, coll. « Découverte cadet », 1984.





chanson traditionnelle, à savoir des couplets (numérotés ici à gauche de c1 à c3) et des occurrences d'un refrain (numérotées de R1 à R3) ; je propose au lecteur de s'imposer de lire ces « vers » (lignes) l'un après l'autre même quand ils ne lui apprennent pas grand chose :

36

c1+R1	{	c1	{	J'ai descendu dans mon jardin J'ai descendu dans mon jardin Pour y cueillir du romarin
		R1	{	Gentil coqu'licot, Mesdames, Gentil coqu'licot nouveau
c2+R2	{	c2	{	Pour y cueillir du romarin Pour y cueillir du romarin J' n'en avais pas cueilli trois brins
		R2	{	Gentil coqu'licot, Mesdames, Gentil coqu'licot nouveau
c3+R3	{	c3	{	J' n'en avais pas cueilli trois brins J' n'en avais pas cueilli trois brins Qu'un rossignol vint sur ma main
		R3	{	Gentil coqu'licot, Mesdames, Gentil coqu'licot nouveau            etc.

Il peut paraître fastidieux de lire un tel texte sans en omettre une syllabe, il ne s'agit pourtant que du début d'une chanson dans le recueil destiné à la jeunesse d'après lequel je la cite. Ce texte présente au moins trois types de répétition, naturelles dans le chant, mais pour le moins fastidieuses à la lecture :

1) *Bis* : dans chaque couplet, le second vers dit la même chose que le premier, en sorte qu'on peut dire que ces deux vers sont un seul vers, qui est « bissé », unification analytique analogue à celle qu'on fait à la lecture en supprimant le « second » ; dans l'édition citée ici, cette répétition est éliminée dès le premier couplet et remplacée par une simple indication de répétition suivant le mode traditionnel : « J'ai descendu dans mon jardin (*bis*) ».

2) *Refrain* : dans la suite de paragraphes, ou espèces de « strophes » ci-dessus, les « strophes » 2, 4 et 6 disent la même chose. Dans l'édition citée, cette répétition périodique est évitée au profit de l'indication « *refrain* » préfixée à la première des occurrences du refrain.

3) *Enchaînement des couplets par répétition*. Dans chaque couplet (sauf le premier), le premier « vers » dit la même chose que le dernier du précédent. Si on considère les couplets comme formant une suite (en ignorant les occurrences de refrain), on peut dire qu'ils sont deux à deux *enchaînés par répétition au niveau des vers*, formant ainsi une *chaîne*, type commun dans de nombreuses traditions orales.

4) *Contre-répétition finale (sur fond de répétition initiale)*. Dans chaque occurrence du refrain, sur le fond de répétition initiale « Gentil coqu'licot\_\_\_ », « nouveau » est en position de contraste avec « Mesdames » ; non seulement





ce n'est pas le même mot, mais ils ne riment pas (comme « coquelicot » et « nouveau ») et s'opposent par leurs cadences féminine et masculine, ce qui en fait un exemple typique de rabé-raa<sup>12</sup>.

Dans le recueil de chansons cité, en dehors de la partition sous laquelle les paroles de la première paire couplet-refrain sont intégralement imprimées de manière à marquer, syllabe par syllabe, leur articulation à la musique, donc pour permettre de les chanter plutôt que de les lire, les trois premiers types de répétition sont progressivement éliminés : le bis est éliminé dès le premier couplet ainsi réduit à un distique ; l'enchaînement est éliminé dès le troisième couplet ainsi réduit à un seul vers (son vers nouveau). Seule la répétition initiale interne au refrain n'est pas éliminée ; mais outre qu'elle est mineure en volume, elle n'est pas réductible linéairement, puisque « Mesdames » et « nouveau » ne peuvent pas simultanément succéder immédiatement à « Gentil coquelicot ». Bilan : toutes les répétitions supprimables sont supprimées. Le texte est ainsi à peu près réduit à une progression sémantique linéaire. Si l'éditeur n'opérait pas cette réduction, de nombreux lecteurs la réaliseraient eux-mêmes dans leur lecture.

Pourtant, lorsqu'on chante les paroles, ces répétitions ne choquent pas comme inutiles : on n'est pas si pressé. La progression et la vitesse sont dictées par la musique, qui a son intérêt propre, et qui souvent, du reste, est elle-même largement répétitive structurellement et non accidentellement.

#### RÉPÉTITIONS MÉTRIQUES EN POÉSIE PRÉ-CLASSIQUE

Le besoin qu'aujourd'hui nous pouvons ressentir, à la lecture des paroles intégrales d'une chanson, de court-circuiter les répétitions peut suggérer que la versification poétique telle qu'elle est dégagée à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle correspond à un stade avancé de développement proprement littéraire.

Dans la poésie pré-classique, certains types de répétition communs sont déjà non ou peu représentés : c'est le cas des bis, et, moins nettement peut-être, du refrain périodique autonome ; dans ces cas en effet, les répétitions peuvent souvent être supprimées sans provoquer une altération syntaxique ou sémantique qu'il faudrait ensuite réparer en adaptant le texte. Parmi les types de répétition encore bien représentés parfois jusque dans la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, on peut mentionner le refrain intégré, le bouclage et la rime répétitive.

<sup>12</sup> Sur la forme rabé-raa, voir Benoît de Cornulier, « Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire », dans *Poétique de la rime*, dir. Michel Murat & Jacqueline Dangel, Paris, Champion, 2005, p. 125-178.





### Refrain

Le *refrain intégré* apparaît par exemple dans les ballades, dont les couplets et l'envoi se terminent tous par le même vers. Thomas Sébillet, en 1548, caractérise son intégration en disant qu'il n'est pas « surnuméraire », mais « est compté comme un des vers constituant le couplet »<sup>13</sup>. Cette intégration est déjà en elle-même, formellement, un élément de continuité uni-linéaire, puisque, alors qu'une suite de couplets alternant avec des quatrains est potentiellement bi-strophique, une suite de couplets dont (par exemple) les vers ou modules terminaux font refrain est mono-strophique (périodicité simple).

38

Cette linéarisation formelle est favorable à la linéarisation sémantique. Ainsi, dans l'exemple de Marot cité par Sébillet, le vers « Le beau Dauphin tant désiré en France » est complément de « faire nager » dans §1, complément de « amène » dans §2, sujet de « Bien soit venu » et partie de propos cité dans §3, et dans chacun de ces couplets fournit la quatrième rime d'un quatrain rimé en (ab ab). Il s'intègre ainsi à la continuité discursive, et il devient impossible de le supprimer sans altérer la structure strophique et le sens.

### Bouclage externe

Dans le même traité de Sébillet<sup>14</sup>, le *bouclage* par répétition, non représenté dans l'exemple de chanson ci-dessus, est caractérisé à propos du *rondeau*, par la progression circulaire du discours, à la fin duquel on « *rentre* [= revient, retourne] au premier point duquel le discours avait été commencé »<sup>15</sup>, ou encore « on *retourne* » à son premier vers ou hémistiche ; cette « répétition » ou « reprise » a donc parfois été nommée *rentrement*, c'est-à-dire *retour* répétitif au point de départ.

Avant de citer des rondeaux de Marot, Sébillet précise tout de même que les poètes de son temps ont commencé à abandonner cette forme globale brève en faveur des épigrammes et sonnets, et que ceux de Marot lui-même sont plutôt des exercices de jeunesse « fondés sur l'imitation de son père »<sup>16</sup>. Deux indications de son exposé suggèrent que dans son esprit c'est la répétition même qui fait problème dans le rondeau. D'une part, il refuse de citer un exemple de « rondeau *parfait* », c'est-à-dire complet, en ce sens que le groupe rimique initial, rimé en (ab ba) ou (aab ba), est entièrement répété à la fin (et son module initial, ab ou aab, entièrement répété au milieu du rondeau) : il préfère envoyer son lecteur les chercher lui-même « chez les vieux Poètes » plutôt que d'en

<sup>13</sup> Thomas Sébillet, *Art poétique françois*, II, 4, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1990, p. 116.

<sup>14</sup> *Ibid.*, II, 3, p. 109.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*





« emplir » son exposé ; les « Poètes de son temps », « se fâchant de trop longue redite, ont osé pour le plus court et pour le meilleur » ne répéter que le premier vers, le premier hémistiche ou les premiers mots, ces reprises abrégées n'ayant pas « moins de grâce » que les longues.

D'autre part, pour conclure le chapitre du rondeau en signalant sa « vertu première », Sébillet juge que celle-ci est de « faire rentrer [revenir] le vers ou l'hémistiche tant proprement et tant à propos, qu'*il ne semble pas répété* du commencement ; mais tant est cohérent à la fin de son couplet en suite de propos et sentence, comme si là fût son siège propre et particulier »<sup>17</sup> ; la variation sémantique (et éventuellement de rapport syntaxique) peut tendre à annuler, moduler ou contrecarrer le phénomène de répétition. C'est donc bien la « redite » en tant que telle qui est ainsi jugée responsable de la faiblesse du rondeau<sup>18</sup>. Il paraît dans cette perspective que la réduction historique des retours de rondeau aux premiers mots du poème ne se réduit pas (en général, sinon parfois) à un simple accident de parcours dû à l'économie des copistes des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles.

#### Bouclage intégré

Il est une forme de rondeau dans laquelle le retour ne s'est pas abrégé, à savoir, celle que Sébillet cite en première sous le nom de *triolet* avec cet exemple anonyme :

D1	{	Vostre cul verd couvert de verd Ha metier d'autre couverture :	}	couplet 1
D2	{	S'on le veoit a decouvert, Vostre cul verd couvert de verd	}	-> couplet 2 -> reprise 1
D3	{	Celuy qui le verroit ouvert, Pourroit bien dire a l'aventure,	}	couplet 3
D4	{	Vostre cul verd couvert de verd Ha métier d'autre couverture <sup>19</sup> .	}	reprise 2

Alors que le formatage divise le poème en quatre distiques (2-2-2-2-vers, marge gauche ci-dessus), Sébillet l'analyse d'emblée en 2-1-1-2-2-vers, soit trois « couplets » de 2, 2 et 1 vers et deux « reprises » (chiffrées ici en italiques) de 1 et 2 vers (marge droite ci-dessus). Cette analyse linéaire en

17 *Ibid.*, p. 114-115 (je souligne). La variation sous répétition pourra tendre à devenir une règle. Sur les variations de sens du rentrement dans les rondeaux de Voiture au siècle suivant, voir Sophie Rollin, *Le Style de Vincent Voiture. Une esthétique galante*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2006, chap. 6. De même, La Fontaine joue ironiquement sur la variation de pertinence de la formule « Les Augustins sont serviteurs du Roi » dans sa ballade sur le siège des Augustins.

18 Voir à ce sujet la note de Francis Goyet dans Sébillet, *Art poétique françois*, éd. cit., II, 3, p. 173, n. 166.

19 *Ibid.*, II, 3, p. 110.





40

composants simplement successifs masque une différence essentielle entre le rondeau triolet et certains autres ; le distique initial est un module, non rimé en soi (« verd – couverture »). Le second distique est un groupe d'équivalence rimique rimé en (a a) par « decouvert = verd » ; à eux deux ils forment une paire de distiques, non rimée en tant que telle, bouclée verbalement par retour du vers initial. Le second quatrain<sup>20</sup> est un groupe d'équivalence rimique rimé en (ab ab) par « ouvert–aventure = verd–couverture », formant avec le précédent une paire de quatrains bouclée par retour de son module distique initial. Éviter la première répétition en supprimant le premier retour (vers 4) serait détruire le premier groupe rimique, conclusif du quatrain initial ; supprimer le second retour (distique 4) serait détruire le groupe rimique conclusif du triolet. À la différence de rondeaux plus communs dont Sébillet traite ensuite, le noyau initial du triolet, qui fournit son retour final, n'est pas un groupe rimique, rimiquement autonome, mais un module (à faire éventuellement rimer dans un groupe rimique). Et, par suite, chacun des deux retours du triolet est métriquement intégré à un groupe rimique. Il n'est donc pas supprimable sans destruction métrique, et tend naturellement à s'intégrer syntaxiquement ; par exemple, l'énoncé des deux premiers vers du triolet cité devient complément direct avec statut de citation à sa reprise finale. Le triolet n'était donc pas discursivement réductible comme ces autres rondeaux. La brièveté de sa forme, due à la nature modulaire de son noyau, et au fait qu'on y évitait les vers longs, contribuaient peut-être, à époque tardive, à faire accepter ses répétitions à la lecture (Sébillet y recommande les vers de 8 au plus « à cause de sa facétie et légèreté »).

#### Enchaînement répétitif

Moins commun, l'enchaînement par répétition de vers peut être illustré par la *Complainte d'une Niepce sur la Mort de sa Tante* de Marot<sup>21</sup>, où chaque stance (non initiale) a pour premier vers une reprise du dernier de la précédente. Chacune des deux occurrences du vers ainsi répété est intégrée sémantiquement et rimiquement au couplet auquel elle appartient.

La répétition entre vers peut se réduire à leurs mots conclusifs comme dans *l'Inscription mise sur la grande porte de Thélème* dans le livre de *Gargantua* (1534). Dans ce texte présenté comme un écrit donné à lire, suite de paires de

<sup>20</sup> Ainsi, le triolet est (notamment) une paire de quatrains successifs, même s'ils ne sont pas de même nature (du moins le premier est-il marqué par le premier bouclage, et le second comme GR) ; et, en tant que 2-quatrains, il s'apparente aux groupes équi-composés évoqués plus bas.

<sup>21</sup> Clément Marot, *Œuvres poétiques*, éd. Gérard Defaux, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », t. 2, 1990, p. 97-99.





strophes (huitain + sixain), non seulement chaque sixain est bouclé par retour intégré du premier vers en dernière position, mais chaque sixain est enchaîné (par ses premiers mots) au huitain précédent (par ses derniers mots) ; ainsi, dans la première paire huitain–sixain, se succèdent ces deux vers en frontière de strophes : « Tirez ailleurs pour vendre vos abus. // Vos abus méchants »<sup>22</sup>. Ce type de répétition disparaît également dans la poésie classique.

La métaphore de Sébillot, selon qui, par les répétitions du rondeau, on « retourne » au point de départ, peut se généraliser en celle selon laquelle toute répétition ressemble à un retour en arrière.

#### Enchaînements non répétitifs

Non seulement l'enchaînement par répétition, mais toutes les formes rythmiques d'enchaînement tendent à disparaître au cours du XVI<sup>e</sup> siècle : enchaînement localisé à la rime comme dans les diverses sortes de « rime » mentionnées au troisième chapitre du second livre de Sébillot, enchaînement rimique de modules ou de groupes rimiques comme dans le dizain de 4-2-4 vers, enchaînement rimique de vers par leurs hémistiches dans la rime dite batelée<sup>23</sup>. Si on admet que la tierce rime est un cas particulier d'enchaînement rimique<sup>24</sup>, le fait qu'elle n'ait pas pu s'implanter en tradition à partir du moment où on l'a empruntée à la poésie italienne fait partie de ce phénomène général.

Or l'enchaînement, même sans répétition, tend particulièrement à rendre sensible un effet de retour en arrière, dont on peut figurer la différence par les schémas d'alignement et de tuilage ci-dessous, pour une suite de quatrains non enchaînés, puis une suite de quatrains enchaînés :

22 Il est quelque peu trompeur de cataloguer comme espèces de rimes (*rime fratrisée*, *enchaînée*, etc.) de tels enchaînements ou rapports qui, pour être localisés le cas échéant sur une terminaison rimante, ou simplement une partie de mot rimant, ne sont pas pour autant des propriétés de la rime en tant que telle.

23 Ainsi, dans les deux premiers vers de l'*Inscription mise sur la porte de Thélème*, « Cy n'entrez pas, + hypocrites, bigotz, / Vieulx matagotz, + marmiteux, borsouflez », les deux premiers vers sont enchaînés par le fait que le premier hémistiche du second rime avec le dernier du précédent, « bigotz » fournissant ainsi une rime d'hémistiche en même temps qu'une rime de vers.

24 Si l'on admet qu'un module (aba) est une variante du type (aab) par antéposition de la terminaison finale, alors les suites en (aba bcb cdc...) peuvent apparaître comme des variantes des chaînes en (aab ccb bbc...) telles que les avait pratiquées par exemple Rutebeuf, lesquelles peuvent donc être considérées comme des cas de *terza rima* ; dans une telle chaîne, chaque tercet a pour terminaison rimique initiale, sinon la dernière du précédent (type Rutebeuf à modules purs), du moins celle qui lui équivaut par cette relation d'antéposition (type Dante à modules invertis), et qui est sa terminaison à équivalence externe. Voir Ph. Martinon, *Les Strophes*, op. cit., p. 80 et B. de Cornulier, « Sur la versification de Rutebeuf », *Cahiers du Centre d'études métriques* 5, avril 2007, p. 131-146.





*Succession rimique linéaire*

abab cdcd efef...

*Tuilage*

abab

bcbc

cdcd

Ceci suggère<sup>25</sup> que la disparition de l'enchaînement multiforme au cours du xv<sup>e</sup> siècle pourrait signifier que la poésie s'est linéarisée par disparition de ses aspects non-linéaires non seulement sémantiquement, mais formellement.

Si on admet non seulement qu'un quatrain rimé (aaaa) peut être une paire de distiques (GR) rimés en (aa), mais que l'unissonance de ses deux GR peut résulter, par exemple, d'un simple enchaînement rimique, la suite (aa bb) revenant (aa aa) si son troisième vers rime avec son second<sup>26</sup>, alors le *quatrain* (poème quatrain) suivant de Villon (vers 1462-1463) est un exemple à la fois de bouclage global par répétition au niveau des vers et d'enchaînement rimique des GR composants.

42

Je suis François, dont il me pèse  
Né de Paris emprès Pontoise,  
Et de la corde d'une toise  
Saura mon col que mon cul poise<sup>27</sup>.

On peut noter que non seulement la rime batelée est un cas d'enchaînement, mais elle un cas de non-linéarité par saut d'un niveau métrique à un autre ; ainsi, dans l'*Inscription* de Thélème citée plus haut, la même terminaison de « matagotz » fournit à la fois une rime entre hémistiches entre « hypocrites, bigotz » = « Vieulx matagotz » (pour enchaînement) et une rime de vers contribuant à un groupe d'équivalence rimique (« Cy n'entrez pas, + hypocrites, bigotz » = « Tordcoulx, badaux, plus que n'estoient les Gotz » et suivant). Une telle ambivalence est d'un type commun dans diverses traditions orales<sup>28</sup>.

25 Je parle seulement de « suggestion » d'une part, parce que je n'ai pas fait d'étude systématique de corpus diachronique, d'autre part, parce que l'analyse reste à formuler d'une manière plus précise.

26 Sur l'enchaînement plausible dans (aa aa), voir B. de Cornulier, « Sur la versification de Rutebeuf », art. cit., p. 131-146.

27 Villon, *Poésies*, éd. Jean Dufournet, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, p. 350 (on peut comprendre : Je suis français / François, ce qui me pèse, natif de Paris près de Pontoise, et, par la corde d'une toise, mon cou saura ce que mon cul pèse » ; cette glose néglige le parallélisme entre « Je suis français, dont... » et « de la corde », sources parallèles des deux *poïds*). Sur ce quatrain, voir Jean Dufournet, *Nouvelles recherches sur Villon*, Paris, Champion, 1980, et B. de Cornulier « Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire », art. cit., p. 161-163.

28 Plus récemment, dans la formule enfantine répandue en francophonie aux xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles : « Le gard'-champêt' qui pu' qui pêt' qui prend son cul pour un' trompette' », par la terminaison de « qui pêt' », d'une part « Le gard'-champêt' » rime avec « qui pu' qui pêt' », et d'autre part « Le gard'-champêt' qui pu' qui pêt' » rime avec « qui prend son cul pour un' trompette' ».





### Autour de la rime répétitive

Aux types de répétition évoqués jusqu'ici on peut joindre l'usage, sous diverses formes, de la répétition ou quasi-répétition à la rime, ou du moins à l'intérieur du mot-rime.

Convenons de dire que des rimes *répétitives* sont *non-exclusivement répétitives* lorsque au moins un autre mot différent s'y mêle comme dans « cœur = langueur = cœur » (dans une ariette de Verlaine) où « cœur » rime tout de même pour de bon avec « langueur », et de dire que les rimes sont *exclusivement répétitives* dans le cas contraire, comme dans un poème du même auteur, dans *Sagesse*, où « amour » ne rime (pour ainsi dire) qu'avec « amour ». Dans la poésie classique, la rime exclusivement répétitive est contraire à ce qu'on peut appeler un principe de pertinence métrique, suivant lequel les équivalences métriques et rimiques ne reposent pas uniquement sur une équivalence de forme comme dans une espèce de tautologie. Ainsi, dans le quatrain initial d'un triolet en « Ab aA », le 4<sup>e</sup> vers répète simplement le premier, mais rime réellement avec le 3<sup>e</sup>. On pourrait dire, par une image caricaturale, qu'en cas de rime non-exclusivement répétitive il y a, à la rime, et piétinement (par la répétition), et progrès (par la non-répétition), alors qu'en cas de rime exclusivement répétitive la rime ne fait que piétiner, ce qui l'éloigne plus radicalement de l'esthétique classique.

La rime répétitive – parfois même exclusivement – est assez commune dans certaines poésies du Moyen Âge ; et elle est apparemment si contraire à l'esthétique classique et à la nôtre que les commentateurs semblent parfois la traiter comme une facilité ou un enfantillage, et que les traducteurs ne se gênent pas pour l'éliminer dans leur traduction, quand ils ne le font pas systématiquement<sup>29</sup>. C'est ce qui arrive parfois au quatrain rondeau de Villon : comme si la répétition de « poise » de la première rime à la dernière devait être accidentelle ou une facilité, les traducteurs et commentateurs prennent parfois soin de l'éviter ou de la minorer, comme Louis Thuasne glosant dans son édition de 1923 le « poise » du premier vers par « peine » et le second par « pèse ». Pourtant, loin qu'il s'agisse ici d'une rime exclusivement répétitive, il y a d'abord une rime de la première occurrence de « poise » avec « Pontoise », puis une seconde rime de « toise » avec la seconde occurrence de « poise ».

Du fait que la fonction métrique du retour de « poise » était sans doute évidente au xv<sup>e</sup> siècle témoigne peut-être le fait que, dans son édition de 1489,

<sup>29</sup> Pour quelques exemples de nettoyage poétique par élimination de répétitions apparemment supposées oiseuses chez Machaut, voir B. de Cornulier, « Rime et répétition dans *Le Voir Dit* de Machaut (vers 1365) », édité en 2002 par Denis Hüe en fichier PDF, <[www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/machaut/cornulier.pdf](http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/machaut/cornulier.pdf)>.





Pierre Levet présente ce quatrain sous le titre de « Rondeau » : par son mot-rime qui le représente, le dernier vers ramène au premier (bouclage). Ajoutons que dans un quatrain antérieur dont Villon se serait inspiré, *Le Dit Monniot de Fortune*, signalé en note par J. Dufournet<sup>30</sup>, le même verbe « poise » boucle à la rime du dernier au premier vers.

44

Pourtant, souvent au moins, le phénomène de répétition rimique, ou plus généralement la répétition localisée partiellement ou entièrement sur un ou des mots-rimes, ne se réduisait pas à un simple retour en arrière (la seconde occurrence ramenant à la première). De même qu'on peut faire produire du sens à une tautologie comme dans le proverbe « Un sou est un sou », « L'homme est homme toujours » (Hugo), etc., par une interprétation différenciée du sujet et du prédicat, de même le retour sémantique à la rime suggère souvent une interprétation qui fait progresser le sens. Dans le cas du quatrain rondeau de Villon, le retour bouclant du mot « poise » peut, non tautologiquement, exprimer une analogie (en partie traditionnelle) entre le destin que son nom/qualité de « françois » fait peser sur le poète et la corde qui pèse son cul, comme la justice elle-même pèse les fautes.

Associées à la répétition qu'elles impliquent au moins virtuellement, des variations de type lexical ou morphémique peuvent contribuer à la progression du sens, comme le passage du mot-rime « ami » au mot rime « amie » (trissyllabe) dans un quatrain de Machaut (il s'agit alors de scander la réciprocité de la relation en couple). Dans le quatrain rondeau de Villon, peut-être peut-on soupçonner dès le premier vers, sous-rythmable (comme souvent en tradition orale) en 4-4, la pertinence d'un écho contrastif de la terminaison du premier 4v par « françois » à celle du second par « poise », comme passage d'une terminaison (forme catatonique) masculine à son répondant féminin. L'alternance « ois/oise » avait déjà (vers 1180) été scandée dans des vers où Conon de Béthune se plaint que sa parole non « française » ait été blâmée par des « françois », et notamment Alix de Champagne elle-même, « dont plus me poise » ; car, quoiqu'il ne soit pas de « Pontoise », sa parole non « française » pouvait tout de même, dit-il, se comprendre « en françois » : le jeu rimique, contre-rimique et suffixal, scande une sorte d'argumentation rhétorique<sup>31</sup>.

Le module distique initial du rondeau du « cul verd » illustre, au passage d'une terminaison rimique à l'autre, un type de variation par addition de forme

<sup>30</sup> Villon, *Poésies*, éd. cit., p. 247 (citant le manuscrit BnF fr. 837, f° 248 r°).

<sup>31</sup> Mésaventure de Conon rappelée par Charles Aubertin (*Origines et formation de la langue et de la métrique françaises*, Paris, Belin, vers 1890, p. 148), citant la *Bibliothèque de l'École des chartes*, 2<sup>e</sup> série, t. II, p. 194.





catatonique (de « verd »<sup>32</sup> à « vert-ure ») et plus précisément variation suffixale, moyennant la notion « couvert de verd », de « couvert » à « couvert-ure »<sup>33</sup>. Cette variation est d'autant plus remarquable sans doute qu'elle succède à la transformation phonique, dans le premier vers, de la notion de « couvert » en celle de « cul verd ». Dès le second distique, à son tour la notion de « decouvert » est dérivée par préfixe de celle de « couvert ». Dans le second quatrain est enfin dérivée, au moins par inclusion phonique, de la notion de « couvert », celle d'« ouvert », justifiant encore plus clairement le besoin exprimé par la notion conclusive (besoin d'autre couverture).

L'exploitation sémantique différenciatrice de la dérivation initiale de la fin du premier vers à celle du second est rendue quasi explicite dans la notion d'« autre couverture » ; la première couverture de votre « cul » (terme désignant alors tout le bas corporel) est un tissu vert, couleur de carnaval et de fantaisie, l'« autre » suggérée doit être sexuelle<sup>34</sup>.

Il paraît significatif qu'avant la période classique, malgré ce potentiel sémantique, non répétitif, de la répétition et de divers jeux formels apparentés, tout ce système disparaisse, corps et bien, presque sans qu'on y prenne garde<sup>35</sup>. Et que, dans la tradition discursive qui succède, ces phénomènes puissent être non seulement évités ou oubliés, mais parfois non compris<sup>36</sup>.



32 Rappelons en effet que le « d » final de *verd* était prononçable, et dévoisable, à la pause, s'assimilant ainsi à un /t/.

33 J'avoue une préférence pour « Vostre cul noir de vert couvert », premier vers d'un « rondel honeste » (triolet) recueilli dans un manuscrit de la bibliothèque municipale de Berne ; voir Richard Trachsler, « Regards sévères sur poèmes légers. À propos de quelques annotations dans le manuscrit 205 de la Burgerbibliothek de Berne » (« Appendice : Bern, Burgerbibliothek, codex 205, fol. 64 », p. 506), dans *“Li premerains vers”. Essays in Honor of Keith Busby*, dir. Catherine M. Jones, & Logan E Whalen, Rodopi, Amsterdam, 2011, p. 495-506 (merci à Annie Combes et Francis Goyet pour leurs renseignements à ce sujet). Dans ce « rondel » probablement antérieur, recueilli entre 1428 et 1446, la succession rimique conduit directement de « couvert » à « couverture » et tous les 8v sont encore rythmables en 4-4 sans récupération rythmique ; on peut imaginer que le cul du triolet cité (voire mis au point) par Sébillot soit devenu « verd » par surenchère métrique, repoussant « de verd » en fin de vers.

34 Je dois l'éclaircissement de ces notions à Francis Goyet.

35 On a parfois dénoncé des produits du système plutôt que le système même ; ainsi, la dénonciation des rondeaux et ballades comme vieilles épiceries ne caractérise en rien la métrique rejetée avec ces produits.

36 Pour des exemples spectaculaires de persistance au XVII<sup>e</sup> siècle d'une rhétorique de répétition ou quasi-répétition à la rime, mise au service d'une pensée mystique, voir, à propos des *Théorèmes* de La Ceppède (1613, 1621), Julien Gœury, *L'Autopsie et le Théorème. Poétique des « Théorèmes » de Jean de La Ceppède*, Paris, Champion, 2001. Il se pourrait que la seconde édition, posthume et revue (chez Matthieu Berjon, Genève, 1624), du dictionnaire de 1596 d'Odet de Lanoue, *Le Grand Dictionnaire des rimes françaises*, réédition dont l'enflure, provoquée par l'introduction de multiples dérivés par addition préfixale, paraît aujourd'hui extravagante ou enfantine, se justifie en partie par l'intérêt persistant (spécialement dans le milieu poétique réformé auquel appartenait l'auteur ?) pour cette rhétorique dérivationnelle ; ainsi, pour rime à *Nommer*, il propose *Dénommer*, *Redénommer*, *Renommer*, *Surnommer* et *Resurnommer* (p. 179).





## AUTRES ASPECTS FORMELS DE LINÉARISATION POÉTIQUE

Dans la poésie littéraire classique, si l'on excepte d'une part les textes potentiellement destinés à la mise en musique ou se présentant comme tels, et pouvant présenter des aspects de style métrique de chant, d'autre part, les textes visant à donner une apparence de (relative) liberté métrique, comme les vers librement rimés, ou librement mesurés et rimés, de contes ou fables de La Fontaine, la métrique est essentiellement, parfois exclusivement, périodique (de périodicité simple), notamment par tendance à l'élimination de la polystrophie qui convenait à une polyphonie. Tel est le cas évident d'une épître, d'une élégie ou d'une pièce de théâtre écrite en une suite d'alexandrins (donc périodique au niveau des vers) groupés en une suite périodique de distiques rimés en (a a).

### Linéarité du sonnet ?

46

La forme globale du sonnet autonome fait exception en poésie classique, en ceci du moins que la succession d'une paire de groupes rimiques quatrains et d'un groupe rimique de modules tercets n'est pas, à ce niveau structural, une suite périodique. Mais, comme toute forme globale de poème dite « fixe », à défaut de métricité linéaire par équivalence au sein d'une suite, elle est au moins métrique par équivalence culturelle, en mémoire. En cela un sonnet isolé ne diffère pas d'un poème quatrain, voire distique, cas de nombreuses épigrammes, légendes, inscriptions, etc.

La tendance à une métrique globale linéaire a pu se manifester tout de même de plusieurs manières dans le sonnet. Il s'agit d'abord, au niveau de l'organisation rimique globale, de la tendance à constituer des suites de sonnets, qui s'est traduite à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle par la mode des recueils de sonnets, dont *Les Regrets* de Du Bellay sont un exemple ; le sonnet est alors la période (élément récurrent) dans une suite périodique de sonnets, un peu comme une sorte de strophe de niveau supérieur, même si la suite peut être plus ou moins lâche que ce soit sémantiquement ou rimiquement ; mais, quand la diversité rimique consiste seulement en l'inversion ou non des groupes rimiques, (ab ab) ou (ab ba) dans le huitain, (aab ccb) ou (aab cbc) dans le sixain, il s'agit seulement d'une variation mineure entre des groupes rimiques fondamentalement équivalents, et ainsi la suite globale est périodique (à telles variations de détail près).

De plus, au niveau des vers, il est remarquable que les variations de mètre à l'intérieur des sonnets soient rares : la plupart sont monométriques, donc périodiques au niveau du rythme des vers, ce qui préserve du moins un niveau de périodicité à ce niveau fondamental.

À défaut d'être périodique en sa forme globale en emploi isolé, la forme du sonnet, introduit en France vers 1536, reste linéaire au niveau de ses constituants rimiques, en ceci du moins que chacun de ses trois GR successifs, quatrain





ou tercet, est à son tour une succession de (deux) modules ; son huitain ou octave est lui-même une succession de groupes rimiques quatrains ; le tout est formé par la succession de cette paire et du sixain ; soit une structure totalement arborescente, et dans laquelle les suites de vers, de modules et de groupes rimiques n'interfèrent pas.

Cependant, il reste, dans le sonnet, cette trace de son ancienne origine, qu'il commence par un groupe équi-composé<sup>37</sup> et le plus souvent unissonant ; à ce dernier égard, la rime piétine plutôt qu'elle ne progresse, ce qui contribue à rapprocher le sonnet français, lorsqu'il est imprimé en continuité graphique verticale comme à ses débuts<sup>38</sup>, de la strophe composée (abab ccd-eed), *paire* de deux GR réunis.

#### Non-linéarité du rondeau

Tel n'était évidemment pas le cas des formes les plus souvent citées de rondeau si on s'en tient aux formes analysées par Sébillot, et cela même sans s'en tenir à la simple relation matérielle de répétition. Ainsi, dans le rondeau triolet du cul vert, non seulement le vers 4 répète (matériellement) le vers 1 et le distique 4, le distique 1 ; mais, comme on l'a signalé, le quatrain de distiques obtenu à la fin (de la lecture) du poème est structurellement équivalent au quatrain de vers d'abord obtenu à mi-parcours : les deux présentent le même schéma de bouclage répétitif (vers ou distique 1 = vers ou distique 4) ; la seconde moitié des deux est un groupe rimique de modules simples (d'un vers) rimés en (a a) dans le quatrain initial, de modules composés rimés en (ab ab) dans le quatrain global définitif. Cette équivalence métrique relie, non deux parties simplement successives du poème (relation linéaire), mais ce qu'on peut appeler sa *phase initiale* (quatrain de vers) et sa *phase complète* ou définitive incluant la première (quatrain de distiques) ; soit une équivalence non linéaire entre un tout et une partie, en l'occurrence initiale, de ce tout ; à cet égard, le rondeau triolet peut être qualifié d'auto-similaire (comme disent des mathématiciens) plutôt que linéaire ; s'agissant de deux phases successives d'un même objet qui grandit à mesure qu'on le lit, on peut parler plus précisément d'une métrique de *développement*<sup>39</sup>.

37 Sur cette notion, voir *infra*, p. 51.

38 La division typographique moderne du sonnet en quatre groupes de proximité verticale (et non simplement par retraits de leurs vers initiaux) a pu favoriser leur traitement en sortes de stances autonomes.

39 On peut opposer à cette organisation auto-similaire des deux boucles ou ronds du rondeau le cas d'une suite dont chaque strophe serait répétitivement bouclée comme dans *Le Balcon*, de Baudelaire, où chaque quintil résulte d'un bouclage externe de GR-quatrain, augmenté en quintil par répétition de son vers initial, mais où le vers ainsi répété se renouvelle de strophe en strophe, en sorte que l'équivalence structurelle en bouclage répétitif est alors un élément de périodicité (entre strophes successives) et non d'auto-similarité (entre phase initiale et phase totale définitive).





L'équivalence de la partie au tout a parfois été, occasionnellement, poussée au-delà de ce que demandait le modèle. Ainsi, on peut considérer qu'une première mini-phase du triolet du cul vert est constituée par ces premiers mots, « Votre cul verd », d'autant plus que la tradition musicale favorisait souvent la division d'un 8v en deux 4v ; si le vers initial achevé, « Votre cul verd – couvert de verd » constitue la phase suivante (commençant donc par la première), ces deux phases – le 4-voyelles puis le 8-voyelles l'incluant – peuvent déjà constituer une petite métrique de développement par répétition, toutes deux se terminant par « verd » ; à son tour la seconde moitié 4v de ce même vers, « couvert – de verd », considérée en elle-même, se développe de la même manière, « couvert » se développant en « couvert de verd », non pas certes par le même mot, mais par la même syllabe ; enfin le distique initial, qui est aussi une phase initiale du triolet, se termine par la notion de « couverture » où la terminaison masculine du premier vers (« verd ») est complétée à la rime en féminine par la forme catatonique « ure » (conformément au rythme obligé du triolet, dont les deux premiers vers sont traditionnellement masculin puis féminin) ; du même coup, l'adjectif « couvert » associé phoniquement et sémantiquement à « verd » à la fin du vers initial reparait complété (couvert ?) en « couverture » par le suffixe nominal féminin « ure », tout en rappelant le « cul verd » initial du distique et du rondeau. Soit un enrichissement formel du rondeau dans le sens de la miniaturisation.

48

Un autre exemple, systématique, était fourni par ce début de rondeau de Charles d'Orléans :

Fiés vous y !  
 A qui ?  
 En quoy ?  
 Comme je voy,  
 Riens n'est sans sy<sup>40</sup>.

On peut voir dans ces cinq petits vers, en les regroupant en deux vers de rythme 8, comme les deux vers initiaux d'un rondeau triolet (module noyau, par les mots « quoy » et « sy ») ; ou, en regroupant les second et troisième vers, un GR quatrain de 4v rimant par : « y – quoy – voy – sy ». Et le formatage de l'édition suivie ci-dessus montre que le module initial de deux 4v à terminaisons en « y – oy », à savoir « Fiés vous y ! / A qui ? En quoy ? », se

<sup>40</sup> Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. Pierre Champion, Paris, Champion, t. 2, *Rondeaux*, 1927, rondeau 41, p. 313. Sur la possibilité de reconnaître un triolet dans ce rondeau, voir B. de Cornulier, « Le rond double du rondeau », *Cahiers du Centre d'études métriques* 1, 1992, p. 51-63, § 6.





reflète en lui-même, dans sa seconde moitié, dans le module de deux 2v « A qui ? – En quoy ? ».

On avait aussi pu le renforcer dans le sens inverse de l'agrandissement<sup>41</sup>. Ces variations témoignent d'un goût pour la métrique – non linéaire – de développement (croissant ou inversé), ou du moins de l'auto-similarité<sup>42</sup>.

De plus, dans le quatrain initial d'un rondeau se succèdent, sur le même plan en tant que les deux moitiés (de même rythme) du quatrain, deux constituants rimiquement hétérogènes, le premier distique du (ab aa) étant un module (de deux vers) et le second distique étant un groupe rimique (de deux modules d'un vers) ; soit, comme sur une seule ligne, un module puis un GR ; le quatrain global de distiques présente une dissymétrie analogue. À cet égard, tant au niveau du quatrain définitif de distiques que du quatrain initial de vers, le rondeau apparaît comme rimé essentiellement dans la seconde moitié (conclusive) de ses quatrains de vers ou de distiques<sup>43</sup>. Cela contraste avec une organisation linéaire, dans laquelle les modules succèdent ordinairement aux modules, et les GR aux GR.

On peut même considérer qu'à l'intérieur d'un quatrain initial de triolet, les deux premiers vers ne riment pas vraiment, et que le premier est simplement équivalent au quatrième par répétition. Par contraste, la poésie classique est exhaustivement rimée, et à niveaux généralement constants (suite de modules, et suite de GR)<sup>44</sup>.

La généralisation au cours du xvi<sup>e</sup> siècle de l'alternance des cadences de vers à l'intérieur (d'abord) des GR, puis des stances et continuités non fragmentées en stances, suppose, et conforte, le sentiment de continuité uni-linéaire de la séquence rimique, puisque la règle est telle qu'on change de cadence à chaque changement de timbre rimique d'un vers à l'autre, en tenant compte uniquement de la succession des vers, et nullement des niveaux d'organisation rimique. Cette linéarisation de l'organisation des cadences est évidemment facilitée, sur le papier, par la succession graphique des vers comme alinéas métriques (il suffit de contrôler les fins de ces alinéas-vers).

41 Voir par exemple les rondeaux jumeaux présentés par Jean Molinet dans son *Art de rhétorique* vers 1470 (dans les *Recueils d'art de seconde rhétorique*, éd. Ernest Langlois, Paris, Imprimerie nationale, 1902).

42 Comparer ce module initial d'un rondeau de Machaut « Amis amés de cuer d'amie / Amés comme loyaulz amis » (voir B. de Cornulier, « Rime et répétition dans *Le Voir Dit* de Machaut (vers 1365) », art. cit., § 2.2.2).

43 Dans le quatrain initial du rondeau triolet, apparemment « rimé » en « ab aa » – on pourrait écrire « ax aa », ou « Ax aA » pour noter la répétition –, la « rime » du premier vers avec le dernier n'est qu'une répétition (bouclage).

44 Exception relative : dans un septain du type (abab ccb), le GR-quatrain initial est complété par un module rimant avec lui.





### Auto-similarité dans la ballade

Une organisation métrique en développement, ou du moins auto-similaire, peut se combiner avec une organisation périodique<sup>45</sup>. Tel semble être le cas des ballades. Par exemple, la ballade où Clément Marot supplie la duchesse d'Alençon d'être « couché » en son « état » (pensionné par elle) est une suite périodique de couplets unissonnants suivie, non périodiquement, d'un quatrain en (abab) ; les trois couplets se terminent par le même vers en refrain (répétition périodique intégrée), « Il n'est que d'estre bien couché »<sup>46</sup>. Conformément au type ballade, le quatrain terminal de la ballade est unissonnant avec ceux qui concluent chaque couplet et se termine par le même vers de refrain. Que le quatrain conclusif de la ballade complète n'est pas simplement un couplet aligné à la suite des autres, mais quelque chose d'ajouté au triplet de couplets<sup>47</sup>, c'est-à-dire au corps de la ballade, est reconnu par son nom spécifique d'*envoi* ; Sébillot le nomme aussi *épilogue*, terme évoquant par le préfixe « épi » (= « sur ») son caractère globalement supplémentaire, et précise que l'envoi « commence quasi toujours » par le mot « Prince » ou « Princesse », soit un vocatif qui ne vaut pas seulement pour la fin, mais bien pour l'ensemble de la ballade<sup>48</sup>. En se terminant par cet envoi, la ballade dans sa globalité est métriquement équivalente à chacun de ses trois couplets, et notamment à son couplet initial : elle se conclut comme eux (même forme de quatrain, même vers répétitif). Dans la ballade de Clément Marot à la duchesse d'Alençon, comme le premier couplet (et lui seul), et du même coup la ballade entière, ont pour vers initial le vocatif « Princesse au cueur noble, & rassis », il se trouve que, par son vocatif initial, l'envoi équivaut aussi au tout par répétition initiale (l'envoi de la ballade commence comme commençait la ballade)<sup>49</sup>.

Ainsi, avec la disparition ou raréfaction de la ballade et du rondeau, tendent à disparaître dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle non seulement des répétitions qui annulent ou réduisent la progressivité du schéma rimique, mais des relations

45 Pour un exemple de série périodique amorcée par un développement métrique en phases dans une *chanson baladée* ou *virelai* de Machaut, voir B. de Cornulier, « Rime et répétition dans *Le Voir Dit* de Machaut (vers 1365) », art. cit., § 2.2.2.5.

46 Clément Marot, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. 1, 1990, p. 114-115.

47 La longueur 3 de la suite de couplets est elle-même un aspect non périodique de forme globale (équivalence culturelle par conformité au type ballade), approprié musicalement ou en style métrique de chant.

48 Sébillot, *Art poétique françois*, éd. cit., II, 4, p. 118.

49 Comparer le fait qu'à la fin d'une exécution de *La Marseillaise*, l'air du refrain, qui conclut chacune des périodes musicales (couplets), peut être redoublé à la fin de l'hymne, en sorte qu'alors sa dernière occurrence conclut non pas le dernier couplet (déjà ainsi conclu), mais bien le tout (suite périodique des couplets, ou du moins de leur musique en version purement orchestrale). À ma connaissance, cet air conclusif n'est jamais retriplé à la fin de *La Marseillaise*, parce qu'une fois qu'il a conclu le dernier couplet, puis éventuellement le tout, il n'y a plus rien à conclure.





d'équivalence de la partie au tout qui ne s'établissent pas d'une manière purement linéaire.

#### Raréfaction des groupes équi-composés

Dans la poésie classique, les GGR (groupes de groupes d'équivalence rimique, voire de niveau supérieur<sup>50</sup>) sont ordinairement *composés* de deux GR de longueur différente. Typique est le 4-6-vers classique (abab ccd-eed) composé d'un GR (ab-ab) et d'un GR (aab-ccb)<sup>51</sup>, donc à modules de deux vers dans son premier GR et de trois dans le second. Dans les suites littéraires périodiques de GGR-stances, rares à absents sont les GGR tels que (aa bb), (abab cdcd), (aab-ccd eef-ggf), composés de deux GR de même structure respectivement (aa), (abab) ou (aab-ccb), même quand une seule inversion rimique introduit une dissymétrie subsidiaire comme dans (abab cddc) où seul le second quatrain est rimiquement inversé. J'appellerai ici de tels groupes *équi-composés*, c'est-à-dire composés de deux GR (ou unité supérieures) structurellement équivalents<sup>52</sup>.

Pour éviter un malentendu, soulignons que la notion d'équi-composition ainsi définie ne s'applique pas aux simples GR dont les deux modules sont équivalents, chose banale dans la poésie littéraire classique : un GR (a a), (ab ab) ou (aab ccb) est *constitué* – je ne dis pas *composé* – de deux modules équivalents, mais il n'est pas composé de deux GR (ou groupes supérieurs) équivalents ; il n'est donc pas « équi-composé ».

Dans la poésie classique, les groupes équi-composés peuvent avoir un parfum d'ancienneté, ou (notamment au XIX<sup>e</sup> siècle) être un trait de style métrique de chant.

Il me semble (en l'absence de dénombrement sur un vaste corpus) qu'avant l'émergence du système classique, une forte proportion des stances composées, peut-être même la majorité, sont équi-composées. À cet égard, le passage de la

50 Exemple possible de niveau supérieur : si un (aa bb cc dd) est analysé en groupe de deux (aa bb), c'est un groupe de groupes de groupes d'équivalence rimique (GGGR), cas plausible en style de chant. De manière comparable, le texte littéraire de *La Marseillaise*, tel que parfois écrit par Rouget de Lisle, est une suite de stances rimées en (abab cdcd ee), groupes analysables comme composés d'un GGR de 8-voyelles (paire de quatrains, équi-composée) et d'un GR (aa) d'alexandrins.

51 Au dixain classique (abab ccd-eed) se joignent les variantes obtenues par antéposition de rime conclusive dans un ou deux des GR composants, comme dans (abba ccd-ede).

52 J'ai parfois nommé ces groupes *gémérés*, mais ce terme a notamment l'inconvénient de restreindre l'équi-composition à des groupes binaires, alors que la propriété pertinente se retrouve parfois dans des GGR ternaires tels que (aa bb cc) ou (abab cdcd efef), lesquels sont pourtant composés d'éléments équivalents. Je préfère parler de groupes *équi-composés* que de groupes *symétriques*, d'une part, parce que la notion de symétrie, évoquant un axe de symétrie, pourrait s'appliquer notamment à des structures inversées ; d'autre part, parce que la notion de *strophe symétrique* a un sens précis et pertinent dans la thèse de Martinon chez qui elle s'applique au moins souvent au rapport entre modules (ainsi il appelle « symétrique » le neuvain à 3 modules tercets analogues).





métrique pré-classique à la métrique littéraire classique n'apparaît pas comme une sélection simplificatrice, mais plutôt comme un remplacement, les stances équi-composées laissant la place à des stances non-équicomposées – en fait principalement au 4-6-vers classique.

Avant de nous interroger sur ce qui favorisait l'équi-composition, remarquons qu'elle a, dans la poésie pré-classique, une place plus grande que celle qui lui est reconnue ; non seulement parce que le phénomène d'équi-composition a peu attiré (à ma connaissance) l'attention des analystes, mais parce que, même, son existence n'est pas toujours reconnue par les analystes. Donnons quelques exemples.

- Lorsqu'on se contente de caractériser les quatrains rimés en (aaaa) comme des quatrains platement « monorimes », on ignore leur composition en deux (aa) unissonants (éventuellement par enchaînement)<sup>53</sup>.
- 52 – Se dispenser de reconnaître l'enchaînement rimique des deux GR quatrains dans la strophe de base du *Testament* de Villon (etc.) pourrait amener à ne même pas distinguer les deux quatrains composants de (ababbcbc).
- Ne pas reconnaître la structure modulaire, avec enchaînement, dans le dizain préclassique rimé en (ababbccdc), voire, y imaginer une division médiane (ababbccdc), puis, sur cette division même pas justifiée par analyse sémantique (concordance), forger l'analyse illusoire d'une « symétrie » en miroir rimique des quintils (sensible à quels esprits de quelle époque ?), empêche d'y reconnaître l'organisation (ab-ab bc cd-cd), c'est-à-dire, en première analyse : un GR (ab-ab), puis un module (ab), puis un GR (ab-ab), ces trois unités étant rimiquement enchaînées (d'où le schéma rimique de surface). Or cette structure apparemment ternaire peut apparaître essentiellement binaire, si on y reconnaît comme principale une paire de quatrains rimés en (abab), avec enchaînement externe via un module de transition. Le dizain classique, compris comme principalement paire de quatrains, apparaît alors comme un cas d'équi-composition – ce qui lui procure une deuxième excuse, après l'enchaînement, pour disparaître dans la poésie classique.
- Par une analyse du même ordre, on peut comprendre que la majorité (à ma connaissance) des stances (paroles de couplets) de ballades sont des paires de quatrains, donc sont équi-composées, que leur 2-quatrains (initial et terminal) soient ou non munis d'une suite rimique intermédiaire de un, deux ou plusieurs vers, dans laquelle l'enchaînement (externe par rapport aux quatrains) joue généralement un rôle important.

<sup>53</sup> Reconnaître la composition en (aa aa) chez Rutebeuf aide à reconnaître la généralité de l'équi-composition dans son œuvre ; voir B. de Cornulier, « Sur la versification de Rutebeuf », art. cit., p. 131-146.





Il serait peu cohérent d'expliquer la généralisation en poésie classique des groupes non-équicomposés par « le goût de la dissymétrie », et – explication aussi grossière – l'émergence de l'alexandrin comme grand vers dominant par « le goût de la symétrie ». Remarquons simplement que chez Malherbe, cas plus net que d'autres, hors des paroles de chant, les groupes composés sont non-équicomposés, et de plus les groupes rimiques sont symétriques au sens de Martinon ; ainsi il n'y a pas de GR rimé en (aab ba).

#### Équi-composition et métrique de durée

Pourquoi l'équi-composition est-elle si commune dans la poésie pré-classique ? Faute d'avoir étudié sérieusement la chose, je me contenterai de suggérer ici une direction de réponse. Partons d'un exemple simple de métrique enfantine ; soit ces paroles d'une comptine que des enfants en rond peuvent scander en pointant tout à tour chacun d'entre eux, pour éliminer le dernier (« Tu t'en vas »)<sup>54</sup> ; « si-1 » signifie « suite isochrone numéro 1 » :

*si-1* : Un' vach' qui piss' dans un tonneau c'est rigolo mais c'est salaud

On scande cette formule sur un rythme régulier, les attaques de voyelle se succédant de manière isochrone. Il en résulte que les attaques des huit voyelles signalées en gras ci-dessous (une sur deux) forment une seconde suite isochrone (« si-2 ») à un niveau supérieur, pour des intervalles de durée doubles :

*si-2* : Un' vach' qui piss' dans **un** tonneau c'est **rigolo** mais c'est **est** salaud

À ce niveau de périodicité, l'expression « Un' vach' qui piss' – dans **un tonneau** » possède une métrique interne : les deux attaques de voyelles marquées dans sa première moitié « Un' vach' qui piss' », et les deux de « dans **un tonneau** », sont séparées par des durées égales ; la paire de paires de coups (ictus) qui en résulte est une structure métrique élémentaire des plus communes dans diverses traditions orales, et c'est elle qu'on reconnaît dans un slogan ou un cri du type « Untel, une chanson ! » scandé en « **Un-** ^ **tel** ^ **un'** chanson » (où les attaques de voyelles distinguées en gras et les instants marqués en « ^ » sont en succession isochrone). Même rythme pour la suite : « c'est **rigolo** » et « mais c'**est** salaud » possèdent aussi des paires de coups à intervalle de durée équivalents.

<sup>54</sup> Comptine citée dans Andy Arleo, *Formulettes d'élimination recueillies à Saint-Nazaire, en Brière et dans la presqu'île guérandaise*, Centre d'études métriques, Université de Nantes, 1988, p.44-45, et dans Conrad Laforte, *Le Catalogue de la chanson folklorique française, V, Chansons brèves (les enfantines)*, nouvelle édition augmentée et entièrement refondue, Québec, Presses de l'université Laval, 1987, p. 425.



Jusque là, nous n'avons signalé que des relations métriques. Mais de la succession isochrone 2 peut émerger une troisième suite isochrone (« si-3 ») à un niveau supérieur de périodicité (quatre voyelles signalées en gras) :

*si-3* : Un' vach' qui **pi**ss' dans un tonne**au** c'est rig**o**lo mais c'est sala**ud**

Or, entre les deux moitiés de ce tout, on retrouve une équivalence exactement semblable aux précédentes : entre les deux attaques marquées dans « Un' vach' qui **pi**ss' dans un tonne**au** » et les deux marquées dans « c'est rig**o**lo mais c'est sala**ud** », il y a la même durée. Ainsi, il peut y avoir une même structure métrique de durée, au niveau de si-2, dans la première partie de la comptine, et au niveau de si-3, dans sa totalité. De telles équivalences de la partie au tout sont sans doute banales en métrique de durée, donc non seulement dans des cris, slogans ou formulettes enfantines, mais aussi dans la musique savante.

54 Ces équivalences entre niveaux inférieurs et supérieurs, omniprésentes dans une métrique de type musical, y sont facilitées par le fait que la durée qui en est le matériau est homogène d'un niveau à l'autre ; notre esprit peut reconnaître des équivalences entre des durées de l'ordre du dixième de seconde comme entre des durées de l'ordre de plusieurs secondes (plus de dix fois plus longues). Il n'en va pas de même des équivalences de longueur en nombre de voyelles comme en métrique française littéraire, parce qu'au-delà de 8, ces longueurs ne sont plus nettement reconnaissables.

Dans la comptine examinée, on observe que la succession de deux paires de 2-coups (au niveau des deux moitiés de la comptine) engendre au niveau supérieur une paire de 2-coups (au niveau de la comptine). Cette configuration banale à divers niveaux d'organisation métrique pourrait favoriser, à divers niveaux d'organisation métrique, l'apparition de paires réunies en paires analogues à un niveau supérieur ; à partir d'un niveau d'organisation en groupes rimiques, cette configuration peut favoriser notamment l'équicomposition.

Quelques exemples pourront aider à « sentir » cette possibilité de hiérarchie de paires métriques. Scandé isolément et sans répétition, même en tempo isochrone, le mot « Mitterand » ne donne peut-être pas l'impression d'un slogan métrique, mais, sous répétition, « **Mitterand** ^ **Mitterand** ^ **Mitterand**... », ou complété en paire comme dans le slogan « **Mitterand** ^ **président** », il peut produire une métrique évidente par succession ou paire de 2-coups, tout comme la comptine isochrone « Un' **boul'** en **or** c'est **toi** qui **sors** ». Une telle paire complétée par une seconde analogue fournit le rythme de « **Ro-** ^ **card** ^ **t'es** **baisé** ^ **t'iras pas** à l'**Élysé'** », slogan conforme à un type particulièrement banal





de paire de 2-coups, souvent ainsi rimés en (aa)<sup>55</sup>. Une telle paire de paires de 2-coups, complétée (en paire supérieure) par une semblable, fournit la structure de cette comptine typique, « Une poule sur un mur ^ qui picore du pain dur ^ picoti ^ picota ^ lèv' la queu' et puis s'en va », qu'on peut imprimer comme un quatrain pour que ça ressemble plus à une « poésie » ; ses deux premiers « vers » riment en « ur – ur », les deux suivants en « a – a », soit deux GR en (aa), et au niveau supérieur un GGR en (aa bb) où nous reconnaissons, non uniformisé en (aaaa) par bouclage ou enchaînement, le schéma rimique équi-composé du quatrain rondeau de Villon.

Sans doute, donc, n'est-ce pas par hasard que l'élimination littéraire des groupes équi-composés à l'aube de la poésie classique correspond à l'élimination d'une structure fortement liée en tradition orale à des équivalences non linéaires de la partie au tout.

Contre-exemple, le passage du 4-6 au 6-6 ?

On peut objecter à la suggestion ci-dessus que, dans la poésie pré-classique même purement littéraire, le *mètre composé dominant* est « dissymétrique » en 4-6, et que dans les années 1550, il est supplanté, et pour des siècles, par l'alexandrin « symétrique » en 6-6.

Cependant, au niveau micro-prosodique du « vers » et de ses éventuels composants, les syllabes ne se succèdent pas tout à fait comme à des niveaux supérieurs. On peut s'en douter pour peu qu'on observe que souvent (il s'agit d'une tendance, non d'une règle), dans des paroles rythmées en paires de paires de 2-coups, le débit syllabique varie d'un élément à l'autre ; typique à cet égard est le slogan déjà cité :

Ro- ^ card ^ t'es baisé ^ t'iras pas à l'Élysé'

Son débit peut être schématisé par la formule chrono-rythmique « / ^ / ^ / / / ^ / / / / / / / », où la suite des symboles correspond à une succession isochrone d'instant, et où seuls les « / » correspondent aux attaques de voyelles. Il est ainsi divisible en quatre *groupes de proximité*<sup>56</sup> :

- 55 Même rythme en 2002 dans « Le ^ Pen, ^ serr' les fess', ^ on arriv' à tout' vitess' », etc. Si par malheur à la dernière élection présidentielle Lulu avait été élu, il n'échapperait pas à des slogans du genre « Lu- ^ lu ^ t'es foutu ^ ton projet tull'as dans l'cul », où selon une métrique de développement, de même que d'abord « Lu » = « lu », ensuite « Lu ^ lu » = « t'es foutu », puis « Lu ^ lu ^ t'es foutu » = « ton projet tu ll'as dans l'cul ». Même rythme, au 3-voyelles initial près (continu), dans le distique conclusif de la comptine citée, « Picoti ^ picota ^ lèv' la queu' et puis s'en va », où « lèv' la queu' » et « et puis s'en va » sont des 2-coups de 3 et 4 voyelles.
- 56 Cette proximité ne concerne pas les syllabes, mais les seules attaques de voyelles ; peu importe à cet égard que le slogan soit articulé en continuité syllabique (*legato*), en *staccato*, ou en débit mixte.





Ro- ^	1 <sup>er</sup> coup
card ^	2 <sup>e</sup> coup
t'es baisé ^	2 <sup>e</sup> paire de coups
t'iras pas à l'Élysé'	2 <sup>e</sup> paire de paire de coups

Ce rythme illustre optimalement une tendance à continuer les suites d'attaques de voyelle (et parfois de note de musique) à un niveau de plus en plus élevé – dans des formules relativement brèves – à mesure qu'on avance ; typiquement, ici, les deux paires de deux coups de la seconde moitié de la formule (dans « t'iras pas » et « à l'Élysé' »), chacune rythmée en continuité /// (et non en /^/ comme le « Rocard » initial), ne sont pas discontinues en ///^///, mais continues en ///.

56

On observe que, dans « t'iras pas à l'Élysé' », le second « hémistiche », « à l'Élysé' », compte une voyelle de plus que le premier, « t'iras pas », du simple fait qu'il n'est pas comme lui précédé d'un instant métrique sans attaque de voyelle (« ^ »)

Au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle français, la continuité syllabique des vers composés littéraires est un acquis à la césure<sup>57</sup> : celle-ci ne comporte plus de pause (au moins fictivement). Or, par exemple en débit isochrone continu comme dans : **ta** ti ti **ta** ti ti **ta** ti ti **ta**, un 4-6-voyelles est tout à fait compatible avec un rythme en paire de 2-coups associés à ses deux hémistiches ; et dans cette solution (parmi d'autres possibles), en l'absence de récupération rythmique, le partage des voyelles selon les hémistiches est : **ta** ti ti **ta** – ti ti **ta** ti ti **ta**, soit 4-6 ; il est, bien sûr, rythmable de nombreuses autres manières, mais le point est ici seulement de montrer que la dissymétrie en nombres de voyelles 4 et 6 dans le 4-6v est parfaitement compatible avec un traitement rythmique musical en 2-2-coups ; et que par conséquent le mètre 4-6 est parfaitement compatible avec un rythme binaire symétrique.

57 La continuité syllabique se traduit à la césure du vers classique par l'évitement de l'hiatus métrique (et de plus elle a pour conséquence indirecte d'exclure la surnuméraire à la césure).

