



## Une hypothèse connexionniste sur la métrique orale

Oreste Floquet \*

\* Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, via Carlo Fea 2, 00161 Roma – Italia  
orestefloquet@hotmail.com

In this paper we present a connectionist, quasi-phonetic, approach to some French nursery rhymes and slogans. We propose to model the intrinsic structure variation of this kind of texts, using a subsymbolic representation (the Laksian “courbe rythmique”). We try to demonstrate that feet are not primitives (but they are the by-product of the integration process of the alternation of stresses and the text alignment), and that a verse-based approach (in which the musical syntax always coincide with the metrical one) fail to explain the 3-4 beat texts as Am stram gram.

### 0. Introduction<sup>1</sup>

Moteur central non seulement de la musique et de la métrique, le rythme pose tout d’abord un problème de représentation qui n’est pas anodin. Tout en rejoignant les critiques de Cornulier (1983) à la notation musicale traditionnelle, nous allons proposer une modélisation subsymbolique de la métrique orale qui se fonde sur la courbe rythmique telle qu’elle a été appliquée aux phénomènes prosodiques par Laks (1997), et dont le mérite est de concevoir le rythme comme la somme de plusieurs facteurs phonologiques: direction, limite et résolution de l’impulsion, regroupement des ictus selon deux fonctions majeures ainsi que leurs relations contextuelles. La souplesse d’un tel outil, intrinsèquement déformable, nous permettra, du moins l’espère-t-on, de décrire le fonctionnement d’un fragment de métrique orale en restant fidèles aux faits ainsi qu’aux phénomènes de variation.

L’hypothèse que nous allons essayer d’étayer va se concentrer sur les comptines dites à 4-coups et à 3-coups dont voici des spécimens:

(1)

1. *Une poule sur un mur*
2. *Qui picote du pain dur*
3. *Picoti picota*
4. *Lève la queue et puis s’en va*

(2)

1. *Am stram gram*
2. *Pic et pic et colégram*
3. *Bour et bour et ratatam*
4. *Am stram gram*

---

<sup>1</sup> Ce texte développe les thèses de mon intervention au colloque From Phonetics-Phonology to Linguistic Modeling qui a eu lieu le 24 Avril 2008, auprès de la Scuola Normale Superiore di Pisa. Je tiens ici à remercier tous les participants et en particulier Pier Marco Bertinetto, Bernard Laks, Giovanna Marotta et Atanas Tchobanov pour leurs précieuses réactions.

Nous allons proposer aussi une nouvelle hypothèse concernant (3):

(3)

1. *Étudiants ouvriers*
2. *Solidarité*

car ce type de texte a une certaine importance dans les travaux de Cornulier (1983, 2000 et 2005).

D'aucuns proposent de contracter ces trois types de textes en une structure unique moyennant des règles de transformation; d'autres les rangent en deux ensembles distincts: les scansion à 4-coups et les scansion à 3-coups. Dans les deux cas, il y a toujours le risque de superposer deux problèmes qu'on a intérêt à maintenir distincts: d'un côté, une comptine peut être scandée de plusieurs façons (variation inhérente), d'un autre parmi ces scansions il en existe une qui est prototypique (celle qui est moins marquée du point de vue structurel et statistique) à partir de laquelle il est possible d'établir de manière contrastive des typologies textuelles (variation intertextuelle, par exemple, entre les comptines dites à 4-coups et à 3-coups). Rien n'empêche que deux ensembles contenant les scansions acceptables aient des structures en commun (A-2 et B-1) ou pas (C et 3):

(texte 1)		(texte 2)
scansion A non marquée	→	scansion 1 non marquée
scansion B marquée	→	scansion 2 marquée
scansion C marquée		scansion 3 marquée

Néanmoins, du fait que l'on a des scansions communes, on ne doit pas en déduire que (texte 1) et (texte 2) sont typologiquement du même genre, de la même famille textuelle, les scansion A et 2, par exemple, ayant une différente valeur au sein de la famille de scansions.

Si on part de l'idée qu'on a affaire à un objet complexe et instable qui est engendré par la dialectique de plusieurs facteurs, force est d'admettre qu'il n'y a pas de structures sous-jacentes fixes auxquelles on puisse ramener toutes les scansions d'une même comptine. Bien au contraire, une perspective sensible à la variation nous oblige à partir des ensembles de scansions et de textes, en les traitant avec un système de représentation identique afin de pouvoir en indiquer les différents degrés de marquée.

Bien que difficiles à cerner, ce sont les scansions concrètes qui nous intéressent et en même temps leurs possibles représentations. Pour ce faire nous allons travailler sur quelque chose qui ne constitue pas un vrai corpus au sens de Laks (2008), car il n'est ni public, ni partageable. Nous allons faire état de nos propres intuitions, corroborées par quelques observations directes de la pratique enfantine. Il se pose donc un problème de fiabilité des données ainsi que d'objectivité que nous n'avons pas pu résoudre, convaincus que nous sommes, cependant, que tôt ou tard il faudra mener une vraie enquête sur les usages métriques permettant de confronter, de manière quantitative, les différentes intuitions et de vérifier ainsi sur le terrain les hypothèses avancées jusqu'à présent.

### 1. Approches formelles et concrètes

Le débat contemporain qui porte sur la métrique orale des comptines et des slogans reflète les affrontements des grands paradigmes théoriques qui sont aujourd'hui à la base des différentes manières de concevoir la phonologie. L'hypothèse que nous allons présenter s'inscrit dans la lignée des approches empiriques et subsymboliques à la métrique orale tout en essayant

d'intégrer et de résoudre un certain nombre d'aspects problématiques que les analyses formalistes ont soulevés.

Inspirée de la phonologie générative, l'analyse formelle de la métrique orale<sup>2</sup> est une approche hypothético-déductive qui part d'un a priori méthodologique concernant l'existence d'une structure sous-jacente abstraite et d'une réalisation superficielle concrète. Le modèle profond n'est pas spécifié du point de vue phonétique. Il est conçu comme un pattern cognitif non définissable en termes de durées auquel doit se soumettre le matériel segmental de surface (ce qui veut dire qu'il peut être potentiellement différent des scansion réelles). C'est un objet stable et insensible à la contextualisation, car les scansion concrètes qui pourraient le falsifier sont, au contraire, dérivées moyennant des règles de transformation; ce qui signifie opter pour un réductionnisme de fond. Il est en outre conçu de manière syntaxique du fait qu'il n'est que le fruit de la composition de constituants autonomes préexistants (les pieds iambiques et trochaïques) qui sont hiérarchiquement ordonnés. L'analyse de Cornulier (1983, 2000 et 2005) se caractérise, en revanche, par le rejet de la démarche formaliste. Elle se veut une tentative concrète d'analyse métrique visant à éviter les abstractions (dont, par exemple, les temps vides) des approches formelles. Elle s'organise en plusieurs strates d'isochronie. Le premier niveau contient toutes les pulsations pertinentes, qu'elles correspondent à du matériel verbal ou pas.

(4)

Niveau 1

« / »: pulsation qui correspond à du matériel verbal

« - »: pulsation qui ne correspond pas à du matériel verbal

U-	-ne	pou-	-le	sur	un	mur	∅
/	/	/	/	/	/	/	-
Qui	pi-	co-	-te	du	pain	dur	∅
/	/	/	/	/	/	/	-
Pi-	-co	ti	∅	pi-	-co-	ta	∅
/	/	/	-	/	/	/	-
Lève	la	queue	et	puis	s'en	va	∅
/	/	/	/	/	/	/	-

Au niveau 2, on trouve les attaques des voyelles masculines créant les premiers modules de suites isochrones. Les tronçons qui en résultent sont des hémistiches:

(5)

Niveau 2

X-----X: module

X\_\_\_\_\_X: intervalle

1. Une poule sur un mur  
X1-----X2\_\_\_\_\_ X3-----X4\_\_\_\_\_
2. Qui picote du pain dur  
X1-----X2\_\_\_\_\_ X3-----X4\_\_\_\_\_
3. Pico- -ti pico- -ta  
X1-----X2\_\_\_\_\_ X3-----X4\_\_\_\_\_
4. Lève la queue et puis s'en va  
X1-----X2\_\_\_\_\_ X3-----X4\_\_\_\_\_

<sup>2</sup> Voir l'étude de Guéron citée dans Cornulier (1983) et plus récemment Nespor et Vogel (1986) et Nespor (1993).

L'équivalence entre les hémistiches se fonde sur le fait que la durée qui sépare X1 de X2 est égale à la durée qui sépare X3 de X4. L'une des principales nouveautés de cette analyse consiste à établir la distinction entre modules et intervalles. Étant donné que les modules se terminent par leur deuxième attaque de syllabe, la portion de temps qui suit le deuxième coup (entre X2 et X3, par exemple) ne fait pas partie de leur définition:

Telle est la principale particularité de cette analyse, qui pose à la base de la structure métrique des égalités entre durées disjointes<sup>3</sup> de modules séparés (Cornulier 1982, p. 130).

Importe donc de préciser que pour Cornulier, les intervalles entre X2 et X3:

(6)

1.     *Une*                    *poule*                    *sur un*            *mur*  
        X1                    X2\_\_\_\_\_ X3                    X4\_\_\_\_\_

peuvent être de durée différente par rapport aux modules :

Cette distribution implique que la durée C2-C3 ne soit pas nulle, mais elle n'implique pas directement qu'elle soit égale aux durées de C1-C2 et C3-C4 constituant les hémistiches<sup>4</sup>(Cornulier 1982, p. 130).

Au niveau 3, se trouvent les isochronies entre les vers:

(7)

Niveau 2

1.   *Une*                    *poule*                    *sur un*            *mur*  
       X2-----X4

2.   *Qui*    *picote*                    *du pain*            *dur*  
       X2-----X4

3.   *Pico-*            *-ti*                    *pico-*            *-ta*  
       X2-----X4

4.   *Lève*    *la queue*    *et puis*    *s'en va*  
       X2-----X4

## 2. Les comptines dites à 3-coups

Un problème surgit quand on passe aux comptines dites à 3-coups. Comment expliquer l'alternance de vers à 3-coups et de vers à 4-coups?

(8)

1.    *Am*    *stram*    *gram*  
       X        X        X

2.    *Pic et*    *pic et*    *colé-*    *-gram*  
       X        X        X        X

3.    *Bour et*    *bour et*    *rata-*    *-tam*  
       X        X        X        X

4.    *Am*    *stram*    *gram*  
       X        X        X

<sup>3</sup> Souligné dans le texte.

<sup>4</sup> En accord avec l'usage courant, nous avons préféré X à C, pour indiquer de manière un peu sommaire les coups, ou *beats*.

Du côté abstrait, on résout le problème de deux manières. Ou bien on introduit un ictus vide dont le corrélat phonétique est une pause:

(9)

1.	<i>Am</i>	<i>stram</i>	<i>gram</i>		
	[X	X	X	∅]	(3 coups phonétiques)
	/X	X	X	X/	(4 coups phonologiques)

ou bien un allongement compensatoire sur la dernière voyelle:

(10)

1.	<i>Am</i>	<i>stram</i>	<i>gra-</i>	<i>-am</i>	
	[X	X	X	X]	(4 coups phonétiques)
	/X	X	X	X/	(4 coups phonologiques)

On voit bien que l'on conçoit la scansion rythmique comme le dévoilement d'une structure stable et atemporelle. Les quatre positions par vers précèdent toujours la réalité qui doit s'y soumettre, ce qui signifie, d'un point de vue épistémologique, opter pour un réalisme cognitif du patron et accepter en même temps un grand écart entre théorie et pratique. Nous ne voulons pas nier qu'il peut exister des variantes de *Am stram gram* où la structure à 3-coups devient une structure à 4-coups. En voici une:

(11)

1. *In min strâm gâm*
2. *Porta pouta ratenân*
3. *Reca paca ratanân*
4. *In min strâm gâm*

(Baucomont *et al.* 1961, p. 111)

Très contraignant du point de vue théorique, un modèle base/dérivation implique toutefois que les comptines à 3-coups et les comptines à 4-coups, sont ramenées à une structure identique, encore qu'il n'y ait pas de preuves empiriques prouvant l'existence d'une pulsation qui serait pensée, mais pas réalisée au premier vers ni, d'ailleurs, d'un allongement vocalique quelconque.

La solution de Cornulier vise, au contraire, à faire l'économie des temps vides et des allongements. Suivons le développement de son analyse, niveau par niveau. Voici le premier:

12)

Niveau 1

« / »: pulsation qui correspond à du matériel verbal

« - »: pulsation qui ne correspond pas à du matériel verbal

Am		stram		gram	
/	-	/	-	/	-

Pic	Et	pic	et	co-	-le-	-gram	∅
/	/	/	/	/	/	/	-

Bour	et	bour	et	ra-	-ta-	-tam	∅
/	/	/	/	/	/	/	-

Am		stram		gram	
/	-	/	-	/	-

Un premier problème surgit au niveau 2 puisqu'il y a des isochronies d'hémistiches aux vers 2 et 3 mais pas au vers 1 et 4:

(13)

Niveau 2

X-----X: module

X\_\_\_\_\_X: intervalle

1.     *Am*       *stram*       *gram*
2.     *Pic et*     *pic et*     *colé-*     *-gram*  
X1-----X2\_\_\_\_\_X3-----X4\_\_\_\_\_
3.     *Bour et*     *bour et*     *rata-*     *-tam*  
X1-----X2\_\_\_\_\_X3-----X4\_\_\_\_\_
4.     *Am*       *stram*       *gram*

Pour les vers 1 et 4, il n'y a que des isochronies de niveau 3:

(14)

1.               *Am*       *stram*       *gram*  
X-----X
2.   *Pic et*     *pic et*     *colé-* *-gram*  
X-----X
3.               *Bour et*     *bour et*     *rata-*     *-tam*  
X-----X
4.               *Am*       *stram*       *gram*  
X-----X

De plus, ce sont les coups initiaux et non finaux de *Bour et bour et ratatam* qui fournissent les instants métriques du niveau 3 au quatrième vers, comme dans le slogan:

(15)

1.               *Etudiants*   *Ouvriers*  
Niveau 2       X-----X\_\_\_\_\_X-----X\_\_\_\_\_  
Niveau 3       X-----X
2.               *Solidarité*  
Niveau 3       X-----X

(16)

1.               *Bour et*     *bour et*     *ratatam*  
Niveau 2       X-----X\_\_\_\_\_X-----X\_\_\_\_\_  
Niveau 3       X-----X
2.               *Am*       *stram*       *gram*  
Niveau 3       X-----X

Par ailleurs, une rupture intervient entre les trois premiers vers et le quatrième:

[...] la position conclusive du vers 4 impose de redémarrer dès la première attaque d'*Am stram gram*, comme si on voulait reprendre la même périodicité mais avec une espèce de « rattrapage rythmique » (Cornulier 2005: 164)

On est censé admettre une asymétrie qui se manifesterait par une diminution de l'intervalle de durée au niveau 3 du quatrième vers, puisqu'il n'appartient pas à la séquence isochrone des trois premiers:

(17)

niveau 3		<i>Am</i>	<i>stram</i>	<i>gram</i>	
		X		X	
		X		X	
niveau 2	<i>Pic et</i>	<i>pic et</i>	<i>colé-</i>	<i>-gram</i>	
	X-----	X	X-----	X	
niveau 3		X		X	
niveau 2		<i>Bour et</i>	<i>bour et</i>	<i>rata-</i>	<i>-tam</i>
		X-----	X	X-----	X
	niveau 3	X		X	
niveau 3		<i>Am</i>	<i>stram</i>	<i>gram</i>	
		X		X	
		X		X	

L'effet de discontinuité entre les trois premiers vers et le dernier surgit parce que l'intervalle entre le vers 3 et le vers 4 est exceptionnellement nul; ce qui est en contradiction avec la théorie qui ne prévoit pas d'intervalles équivalentes à zéro.

Récapitulons un instant. L'analyse modulaire de Cornulier implique trois asymétries concernant *Am stram gram*: (1) entre les vers initiaux et finaux (les vers 1 et 4) et les vers centraux (les vers 2 et 3); (2) à l'intérieur des vers centraux; (3) entre les trois premier vers et le quatrième.

La critique de l'existence même des temps vides, ainsi que la tentative d'une analyse qui s'en dispense, sont deux points majeures de cette analyse modulaire s'opposant aux hypothèses abstraites qui en font recours. Après avoir distingué dans chaque moment temporel l'attaque de syllabe de la durée du moment déclenché par cette attaque, Cornulier souligne que ce n'est que l'attaque qui compte:

(18)

a: attaque  
d: durée

a	d	a	d
X		X	

Cela l'amène par ailleurs à remettre en question le statut de la mesure finale du quatrième vers de *Une poule sur un mur* s'achevant *su va*, car:

Le silence censé achever la comptine est rigoureusement indistinguable du silence qui est simplement l'absence même de la comptine (Cornulier 1983, p. 134).

Le raisonnement porte sur le fait que les modules ne sont définis que par leurs attaques. Les intervalles ne faisant pas partie de la structure, il s'ensuit que la durée après *va* n'a pas de valeur phonologique. Si une telle analyse est en partie acceptable<sup>5</sup> lorsqu'il s'agit d'une comptine à 4-coups telle que *Une poule sur un mur*, elle l'est beaucoup moins, à notre avis, quand il s'agit de *Am stram gram*. Le modèle de Cornulier repose cruciallement sur les définitions d'attaque, de moment et d'intervalle. Toutefois deux remarques nous paraissent non

<sup>5</sup> Encore que l'on ne puisse pas accepter tous les arguments, la mesure finale ayant, à notre avis, un statut différent des autres en raison de sa position.

anodines. Faute de tests perceptifs plus précis sur ce point, il nous paraît néanmoins que la durée de l'intervalle ne soit pas si variable qu'on le croit. Prenons le premier vers de:

(19)

1.        *Une*        *poule*        *sur un*        *mur*  
           X1-----X2\_\_\_\_\_X3-----X4

Si la durée de l'intervalle X2\_\_\_\_\_X3 n'est pas égale ou supérieure à la durée du moment X1-----X2, il en résulte, du moins selon nous, une certaine «agrammaticalité». D'où une contrainte qui imposerait à l'intervalle d'être égale ou supérieure au moment qui la précède et de rejeter puisque discordante une scansion telle que:

(20)

a	d	a	d/2	a	d
X		X		X	

Cela s'explique bien si les moments et les intervalles sont considérés comme des séquences rythmiques ayant un certain temps qui se reproduit d'hémistiche en hémistiche:

(21)

<i>une</i>		<i>poule</i>		<i>sur un</i>		<i>mur</i>	
X1	durée A	X2	durée B	X3	durée A	X4	durée B

Ce que l'on mémorise est la séquence (avec B égale ou multiple de A). Une telle perspective évite la disjonction de modules qui risque de réintroduire une métaphore du temps qui n'est pas celle du procès continu mais plutôt celle d'une architecture (avec tout ce que cela implique de statique et de hiérarchique)<sup>6</sup>. Une situation du type:

(22)

<i>sur un</i>		<i>mur</i>		<i>qui pi-</i>		<i>-cote</i>	
X1	durée Y	X2	durée Y/2	X3	durée Y	X4	durée Y/2

étant pour nous boiteuse, nous allons esquisser notre hypothèse interprétative en évitant de faire recours à la distinction entre moments et intervalles. Par ailleurs, il ne sera pas question, pour nous, de proposer la scansion de telle ou telle comptine, mais plutôt d'arriver à représenter aisément tantôt la variation inhérente que la variation intertextuelle.

### 3. La courbe rythmique

Notre analyse se situe, dans la lignée de Cornulier, du côté des approches «matérialistes» à la métrique orale, visant à dégager les structures tout en évitant de faire recours à des symboles préétablis. Puisqu'on opère sur des durées en même temps concrètes et continues, notre modèle n'est ni dérivationnel ni disjonctif. On pourrait croire qu'il s'agit, somme toute, d'une approche complètement assimilable aux analyses musicales traditionnelles puisque les segments se succèdent sans interruption. En réalité, nous donnons une représentation du rythme différente de la graphie musicale classique si bien que l'on peut visualiser de manière suffisamment claire tant la hiérarchie des ictus que l'orientation rythmique générale, à gauche ou à droite. La courbe rythmique permet d'éviter les ambiguïtés de l'écriture musicale tonale qui prêtent à confusion. Elle n'est qu'une évolution de la grille rythmique classique dont elle conserve les propriétés subsymboliques. Il s'agit d'une séquence isochrone alternant des inhibitions et des excitations

<sup>6</sup> Pour une analyse phénoménologique du temps ainsi que sur les façons de le concevoir, voir Piana (1991).



(ce qu'en terminologie musicale on appelle des levés et des frappés), regroupés en modules. En voici un exemple:

(23)

TEMPS FORTS							
module				module			
			X				X
	X		X		X		X
X		X		X		X	
moment	moment	moment	moment	moment	moment	moment	moment

Par rapport à la grille classique, la courbe permet de représenter les degrés de force entre les ictus, sur deux niveaux différents. A la pulsation de base qui partage le continuum en tranches de temps forts et faibles, s'ajoute une force contextuelle à chaque inhibition ou excitation dont l'indice est la hauteur positive ou négative de la colonne:

(24)

			X	excitation
	X		X	
X		X		inhibition
			X	

Outre le niveau absolu et le niveau contextuel des ictus, la courbe met en évidence de manière efficace un troisième aspect qui concerne la direction de la pulsation rythmique, puisqu'elle possède nécessairement une figure particulière de résolution ou d'attaque:

L'accentuation de la (ou des) borne(s) n'est pas une notion dérivée de la structure alternante [...] mais constitue une primitive du modèle (Laks 1997, p. 87).

En gris, on a donc surligné le moment temporel qui représente la coda de la courbe, qui, en l'occurrence, est bornée à droite.

Par rapport à l'écriture musicale classique, si on utilise la courbe rythmique, on n'est pas contraint de faire correspondre le début de chaque mesure avec un temps fort. Cela permet d'éviter toutes les ambiguïtés signalées à juste titre par Cornulier (1983)<sup>7</sup>.

Dans la notation musicale, on a toujours l'impression qu'il existe une convergence entre les temps forts et les positions impaires de n'importe quelle mesure. Prenons, par exemple, le début du prélude n.20 op.28 de F. Chopin. La mélodie ainsi que l'harmonie du prélude n. 20, en revanche, se structurent sur les accords pairs, donc sur des positions «graphiquement faibles»:

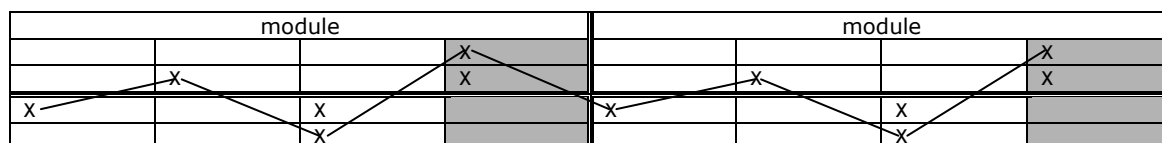
<sup>7</sup> Nous rejoignons les critiques de Cornulier (1983) à propos de Brailoiu (1978). On ajoute que la structure prototypique à huit croches, empêchant toute différenciation accentuelle au profit d'une structure quasi plate (les quatre temps forts sont traités comme s'ils étaient équivalents), mélange les ictus pertinents aux ictus non pertinents.

(25)

Musical score for piano, marked "Largo" and "ff". The score shows two staves with complex chordal textures. A bracket under the bottom staff is labeled "simile".

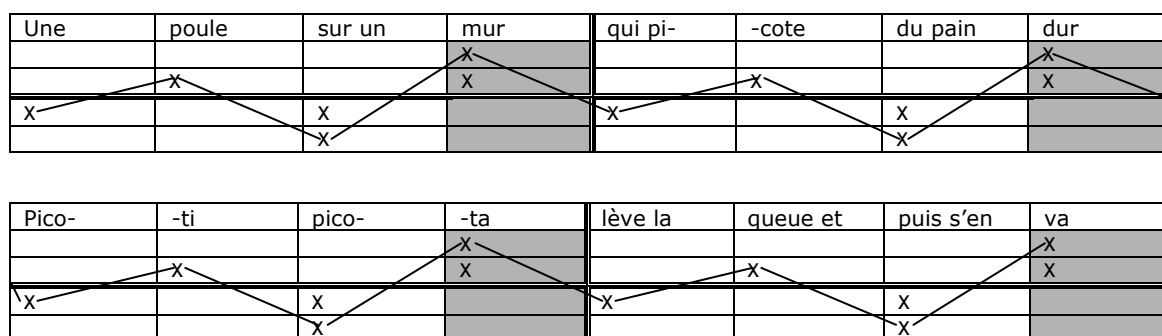
Les musiciens n'ont pas de difficulté sur ce point, habitués qu'ils sont au décalage intrinsèque entre graphie et phonie si bien qu'ils interprètent correctement une telle séquence comme une courbe à modules bornés à droite, initiant par une inhibition:

(26)



Venons maintenant à la comptine Une poule sur un mur. La courbe qui en représente la scansion la plus répandue a les mêmes caractéristiques que (26):

(27)



Il s'agit d'une courbe à modules quaternaires bornées à droite commençant par une inhibition et se terminant par une excitation<sup>8</sup>. Pas de pieds préexistants (les groupements iambiques qui apparaissent ne sont que le contrecoup d'une structure alternante qui tend à la symétrie)<sup>9</sup>, ni de

<sup>8</sup> On pourrait appeler une telle figure de résolution à coda montante.

<sup>9</sup> Sur ce point voir Floquet (2007).

modules disjoints<sup>10</sup>. Concernant l'alignement prosodie/rythme, les moments forts frappent les accents lexicaux. Des variantes plus marquées, déjà signalées dans Cornulier (1983), du type:

(28)

1. Une poule sur un mur
2. Qui picotait du pain dur

(29)

Une	poule	sur un	mur	qui pi-	-cotait	du pain	dur
			X				X
	X		X		X		X
X		X		X		X	
		X				X	

obligent à reformuler la condition de correspondance en la limitant aux pics d'excitation (surlignés en gris). Intrinsèquement déformable puisque non symbolique, la courbe rythmique est tout à fait apte à représenter les variantes inhérentes avec un minimum d'ajustement. Une structure binaire semble être attestée relativement à *Une poule sur mur* quoique moins fréquente du fait de la convergence texte/rythme qui favorise un pic par vers:

(30)

Une	poule	sur un	mur	qui pi-	-cote	du pain	dur
	X		X		X		X
	X		X		X		X
X		X		X		X	
X		X		X		X	

Pico-	-ti	pico-	-ta	lève la	queue et	puis s'en	va
	X		X		X		X
	X		X		X		X
X		X		X		X	
X		X		X		X	

Les avantages d'une telle manière de représenter les scansion sont manifestes pour *Am stram gram*, dont voici la scansion la plus fréquente:

(31)

Am	stram	gram	pic et	pic et	colé-	-gram	bour et
		X				X	
		X				X	
X			X	X			X
	X		X		X		X

bour et	rata-	-tam		Am	stram	gram	
		X				X	
		X				X	
X			X	X			X
	X		X		X		X

C'est d'une courbé quaternaire à modules bornés à droite et commençant, cette fois, par une excitation et se terminant par une inhibition<sup>11</sup>. Le fait que le vers soit décalé par rapport à la courbe n'est qu'effet de l'écrit sur oral: la rime est correctement positionné sur le pic

<sup>10</sup> Le fait que l'on puisse accroître les intervalles par rapport aux moments dépend du fait que *poule* et *mur* se trouvent sur des pics et qu'ils ont, par conséquent, une tendance à être plus saillants.

<sup>11</sup> On pourrait appeler une telle figure de résolution à coda descendante.

d'excitation. Il n'y a pas de désaccord puisqu'il n'y a pas d'interruption entre les vers, la durée totale des modules étant identique à chaque répétition. Ce dernier point marque une distance importante par rapport aux approches à grille classique telles que Floquet (2007). Là on avait proposé d'expliquer le phénomène de l'alternance de vers à 3-coups et à 4-coups par le biais de la notion de degré de force de cohésion dans le couplage des vers. Une comptine italienne était concernée qui possède les mêmes propriétés métriques que *Am stram gram*:

(32)

1. *An ghin gò*
2. *Tre galline sul comò*
3. *Che facevano l'amore*
4. *Con la figlia del dottore*
5. *Il dottore s'ammalò*
6. *An ghin gò*

Elle présente une variante avec un patron à 4-coups:

(33)

1. *Ambarabà cicci coccò*
2. *Tre galline sul comò*
3. *Che facevano l'amore*
4. *Con la figlia del dottore*
5. *Il dottore s'ammalò*
6. *Ambarabà cicci coccò*

Le modèle prévoit quatre niveaux de pulsation: les ictus inférieurs (qui ne sont pas phonologiquement pertinents) et les ictus supérieurs. Dans (34), la liaison entre les vers étant garantie seulement par la répétition des ictus de niveau trois et quatre:

(34)

			X						X
X		X			X				X
X	X	X		X		X	X		X
X	X	X		X	X	X	X	X	X

*An ghin gò / Tre galline sul comò*

il s'ensuit que les ictus de niveau deux (sur *ghin*, *tre* et *sul*) ne sont pas pertinents. Dans (35), en revanche, la liaison englobe tous les ictus des niveaux supérieurs (niveau deux, trois et quatre), ce qui veut dire que la cohésion entre les vers s'est accrue:

(35)

				X					X
		X		X		X			X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

*Ambarabà cicci coccò / Tre galline sul comò*

A la base d'une telle façon de voir les choses, il y a cependant l'idée que le rythme se structure à partir des frontières du texte verbal si bien que la grille s'applique à chaque vers et non à la totalité de la comptine<sup>12</sup>; c'est d'ailleurs pourquoi il est possible de proposer à (34), un changement de niveau rythmique pour les deux premiers vers, par exemple. Il importe donc de souligner que notre nouvelle approche essaie d'éviter (du moins pour ce qui concerne le

---

<sup>12</sup> Le rythme n'est plus conçu comme une propriété du vers mais plutôt de l'ensemble des vers. Une représentation telle que (34), implique, par exemple, que les deux vers ont deux structures différentes ; d'où l'idée qu'il y aurait une espèce d'anomalie rythmique que (35) éviterait. A nos propres yeux, le mérite de la représentation à (31) réside justement dans le fait qu'elle permet de concevoir de manière tout à fait régulière le rythme de *Am stram gram* ; ce qui est d'ailleurs conforme à notre intuition.

fragment de métrique orale que l'on considère puisqu'il en va tout autrement en métrique littéraire) toute discontinuité, les bornes des modules rythmiques n'étant pas obligatoirement alignés aux vers. Le calcul du degré de force de cohésion concerne désormais le *text-setting*, le rapport texte-courbe et non le rythme en lui-même détaché du reste. *An ghin gò* et *Am stram stram* ont la particularité, par rapport à *Ambarabà ciccì coccò* et à *Une poule sur un mur*, d'avoir un rapport texte-musique plus marqué à cause du brouillage entre frontières textuelles et rythmiques. Ce n'est plus une question d'irrégularité rythmique. La particularité de *Am stram gram* réside seulement dans la non convergence parfaite entre les structures linguistiques et les structures modulaires. Revenons à notre modèle et à *Am stram gram*. Notre représentation possède l'avantage d'éviter toute asymétrie. D'abord, une structuration binaire émerge entre les deux premiers vers et les deux derniers, qui se terminent par un temps prolongé (vers 3 *-tam* et vers 4 *gram* durent le double):

(36)

1. *Am stram gram*
2. *Pic et pic et colégram*

- 
3. *Bour et bour et ratatam*
  4. *Am stram gram*

A la différence de l'analyse abstraite, on ne propose pas d'introduire des temps vides là où dans la pratique on ne les insère pas, (ce serait tout à fait contre factuel). Or, il suffit de comparer l'analyse de niveau 1 à (12) que donne Cornulier pour constater qu'après *-tam* et *gram* il y a un temps prolongé. Cornulier ne le considère pas, convaincu qu'il est que les intervalles ne sont pas pertinents et que ces prolongements ne font pas partie du vers mais de la métrique du distique<sup>13</sup>.

Cependant, la scansion (31), n'est pas la seule possible, encore qu'à notre avis elle soit la plus répandue. Scandée comme une formulette d'élimination, cette comptine acquiert d'autres propriétés rythmiques. Si l'on suit la main de l'enfant donnant un coup de main sur la poitrine des autres, on constate que les allongements sont effacés. La courbe rythmique de base n'est plus exactement la même. La double pulsation opposant deux excitations à deux inhibitions, a été réduite en une structure binaire qui tolère, toutefois, une inversion prosodique au dernier vers, ce qui la rend peut-être plus marquée du point de vue structurel que (31) mais plus adéquate au contexte de production:

(37)

Am	stram	gram	pic et	pic et	colé-	-gram	bour et
X		X		X		X	
X		X		X		X	
	X		X		X		X
	X		X		X		X

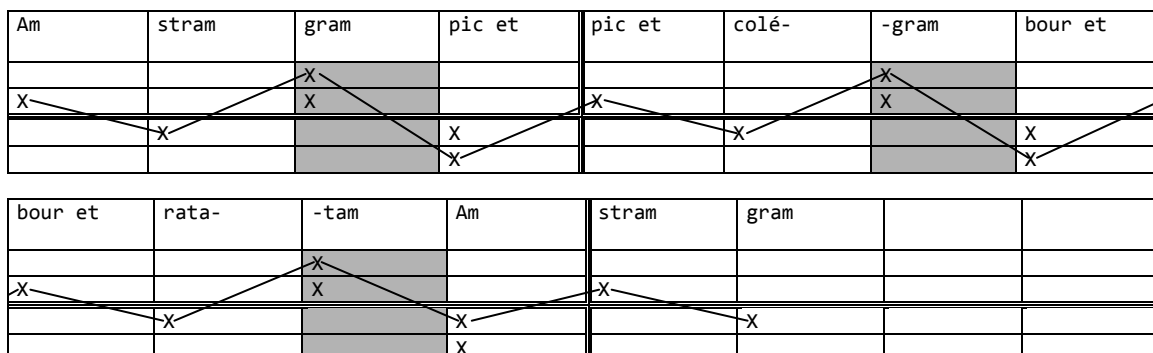
  

bour et	rata-	-tam	Am	stram	gram
X		X		X	
X		X		X	
	X		X		X
	X		X		X

<sup>13</sup> D'ailleurs, il signale une pause «-» aux deux premiers vers, qui est, selon notre intuition, inexistante.

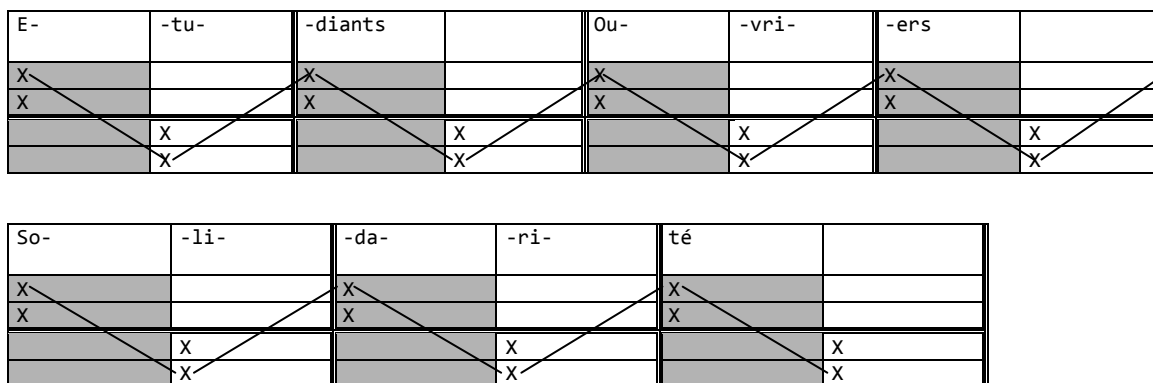
Une représentation avec une courbe quaternaire impliquerait une structure moins intuitive qui nous semble devoir être rejetée:

(38)



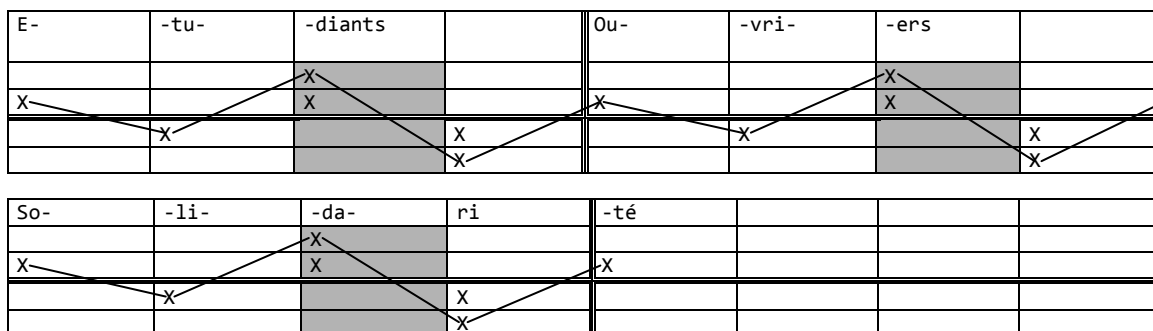
De la même façon, on pourrait traiter le slogan soixante-huitard que Cornulier utilise pour expliquer le fonctionnement des comptines françaises à 3-coups. A notre avis la structure la moins marquée est:

(39)



Une scansion à courbe quaternaire signifierait ne pas faire terminer le slogan sur le pic ; ce qui est possible mais plus rare:

(40)



Une autre possibilité est celle de déplacer les accents lexicaux de *Étudiants* et de *Ouvriers*<sup>14</sup>:

<sup>14</sup> Cette scansion correspond, *grosso modo*, à celle proposée par Cornulier.

(41)

É-	-tu-	-dians		Ou-	-vri-	-ers	
X				X			
X		X		X		X	
	X		X		X		X
	X				X		

So-	-li-	-da-	ri	-té			
X				X			
X		X		X			
	X		X				
	X						

La non convergence de l'accent lexical et du rythme sur *Étudiants* et *Ouvriers* est contrebalancée par une parfaite correspondance prosodie/mètre sur *Solidarité*.

Une dernière remarque concernant *Am stram gram* et ce slogan de mai 68. Nous avons essayé de montrer qu'il s'agit de deux textes qui sont du point de vue rythmique fort similaires mais pas complètement identiques: ils partagent deux scansion, quoique avec des différences de valeur, il se différencie par la scansion (41) qui n'est pas attestée pour *Am stram gram*. Cela suffit, nous paraît-il, pour prouver que les deux comptines n'appartiennent pas à la même famille textuelle et pour qu'on traite leurs structures séparément.

D'ailleurs, comme le dit Bertinetto: «Prima di tentare una qualsiasi interpretazione di una produzione metrica (ma il principio è evidentemente generalizzabile a qualunque dominio della produzione estetica), occorre preventivamente ispezionare la natura dell'atto comunicativo in cui tale prodotto è incorporato, evitando di attribuire ad esso, in maniera aprioristica, le proprietà (in ultima analisi, di natura semiotica) individuate nelle attestazioni analoghe su cui è modellato il nostro giudizio» (Bertinetto 1988, p. 1408).

## Bibliographie

- J. Baucomont *et al.*, *Comptines de langue française*, Paris 1961.
- P. M. Bertinetto, *Autonomia e relazionalità della metrica*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa - Classe di Lettere e Filosofia» XVIII/3 (1988).
- C. Brailoiu, *La ritmica infantile*, in «Folklore musicale», vol. II, Roma 1978, pp. 104-139.
- R. Burling, *The Metrics of Children's Verse: A Cross-Linguistic Study*, in «American Anthropologist» 68 (1966), pp. 1418-1441.
- B. de Cornulier, *Musique et vers: sur le rythme des comptines*, in «Recherches Linguistiques» 11 (1983), pp. 114-171.
- B. de Cornulier, *Sul legame del ritmo e delle parole in alcune formule di canti tradizionali. Nozioni di metrica orale*, in «Studi di Estetica» 21 (2000), pp. 41-61.
- B. de Cornulier, *Rime et contre-rime en tradition orale et littéraire*, in *Poétique de la rime*, M. Murat and J. Dangel (eds.), Paris 2005, pp. 125-178.
- O. Floquet, *Recherches sur la phonologie du mètre français et italien*, Roma 2007.
- B. Laks, *A Connectionist Account of French Syllabification*, in «Lingua» 95 (1995), pp. 56-75.
- B. Laks, *Phonologie autosegmentale: l'accentuation*, Paris 1997.
- B. Laks, *Approches de la phonologie cognitive*, in *Nouvelles approches en phonétique et en phonologie*, V. Rey and N. Nguyen (eds.), Paris 2005, pp. 291-319.
- B. Laks, *Pour une phonologie de corpus*, in «Journal of French Language Studies» 18 (2008), pp. 3-32.
- M. Nespors and I. Vogel, *Prosodic Phonology*, Dordrecht 1986.
- M. Nespors, *Fonologia*, Bologna 1993.
- G. Piana, *Filosofia della musica*, Milano 1991.