

ALEXANDRA ODDO  
JEAN-CLAUDE ANSCOMBRE  
BERNARD DARBORD  
(Eds.)

DEL RITMO EN  
LOS REFRANES,  
CANTINELAS Y FÓRMULAS



RHYTHMICA, REVISTA ESPAÑOLA  
DE MÉTRICA COMPARADA

ANEJO VI, 2021



DEL RITMO EN LOS REFRANES,  
CANTINELAS Y FÓRMULAS



ALEXANDRA ODDO  
JEAN-CLAUDE ANSCOMBRE  
BERNARD DARBORD  
(Eds.)

# DEL RITMO EN LOS REFRANES, CANTINELAS Y FÓRMULAS



RHYTHMICA, REVISTA ESPAÑOLA  
DE MÉTRICA COMPARADA

ANEJO VI, 2021

Anexo de la revista *Rhythmica*,  
*Revista Española de Métrica Comparada*  
ISSN 1696-5744

Cualquier forma de reproducción,  
distribución, comunicación pública o  
transformación de esta obra solo puede ser realizada  
con la autorización de sus titulares, salvo excepción  
prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO  
(Centro Español de Derechos Reprográficos) si nece-  
sita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra  
([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 45).

© Padilla Libros, 2021.  
© de los textos: los autores.

D. LEGAL SE 1080-2021

ISBN 978-84-8434-711-8

PADILLA LIBROS EDITORES & LIBREROS  
c/ Trajano, n.º 18  
41002 Sevilla (España)  
[ediciones@padillalibros.com](mailto:ediciones@padillalibros.com)

## ÍNDICE-SOMMAIRE

PRÓLOGO _____	9
LES DIFFÉRENTS TYPES DE SLOGANS : ENTRE AUTONOMIE ET DÉPENDANCE CO(N)TEXTUELLE Jean-Michel Adam _____	13
MANIFESTATIONS ET CARACTÉRISTIQUES DU RYTHME DANS LES PARÉMIES ET AUTRES TEXTES Jean-Claude Anscombe _____	51
RITMO DE LA COPLA Y RITMO DEL REFRÁN EN EL <i>LIBRO DE BUEN AMOR</i> Hugo O. Bizzarri _____	85
L'ENFANCE DU RYTHME – À PROPOS DE COMPTINES Benoît de Cornulier _____	99
REFLÉXION SUR L'ECHO, LE RYTHME ET LA RIME DANS LE CAS DU PROVERBE Bernard Darbord _____	129
PATRONES RÍTMICOS EN DIACRONÍA: LOS COMPUESTOS VERBO-NOMINALES CALIFICATIVOS DE PERSONA Elena Llamas Pombo _____	157
INTONATION, STRUCTURE PROSODIQUE ET VERSIFICATION Philippe Martin _____	183
RITMO Y VARIACIÓN DE LOS REFRANES: DIACRONÍA, DIATOPÍA Y MANIPULACIONES Alexandra Oddo _____	205

LA MÉTRICA EN EL REFRANERO ESPAÑOL Arcadio Pardo _____	227
ADAPTATIONS DE LA MÉLODIE AUX VARIATIONS DE LONGUEUR DU VERS AUX XII <sup>E</sup> ET XIII <sup>E</sup> SIÈCLES Timothée Premat & Sophie Chouvion _____	243
CANTILENAS Y REFRANES: ALGUNAS CUESTIONES MÉTRICAS Esteban Torre _____	271
CANTINELA INFANTIL Y RIMAS EN EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA María Victoria Utrera Torremocha _____	283



## DEL RITMO EN LOS REFRANES, CANTINELAS, FÓRMULAS...

**L**os materiales que suelen tener en cuenta tanto la investigación lingüística como la tradición gramatical son textos que –aunque de hecho tales normas no sean obligatorias ni aparezcan en ninguna parte–: a) tienen por lo general un autor específico, las más de las veces un escritor famoso, al menos hasta fecha reciente<sup>1</sup>; b) son textos escritos, siendo muy marginal, de momento, el recurso a fuentes orales auténticas; c) son textos en prosa. Si bien estas exigencias reflejan loables preocupaciones pedagógicas, la imposición implícita de tales normas conlleva consecuencias teóricas de las que no conviene hacer caso omiso, como la exclusión inmediata de la esfera lingüística de cuantos textos no se atengan a ellas. Y en primerísimo lugar los textos poéticos ya que no son, por definición, textos en prosa, y por ende, se sitúan de entrada fuera del sistema. La métrica o las métricas a las que recurren pertenecen por consiguiente al ámbito extralingüístico. Aunque el fenómeno parezca más aislado, los textos patrimoniales que en su mayoría circulan gracias a la transmisión oral han de clasificarse también dentro de lo extralingüístico. Es el caso de las cantinelas, así como de los refranes, aunque cabe señalar que en el ámbito de las estructuras métricas solo las cantinelas han propiciado un número cuantioso de estudios. No obstante, trabajos recientes sugieren que existen también esquemas métricos recurrentes y/o rítmicos en el campo parémico, y que estos ni son excepciones ni

<sup>1</sup> Véanse al respecto el *CREA* y el *TLF*. La práctica del *corpus* tiende hasta cierto punto a flexibilizar este *modus operandi*.

corresponden, como lo ha sostenido una tradición tenaz, a meros procedimientos nemotécnicos. De hecho, son las mismas estructuras métricas y rítmicas las que se encuentran en las paremias y en las cantinelas, y también están presentes en la poesía (en el sentido habitual del término). So pena de reducir la poesía a un mero catálogo de fórmulas nemotécnicas, cabe por tanto concebir el ritmo y la métrica como componentes lingüísticos inseparables de estos textos. Es más: en las que suelen llamarse frases situacionales –por ejemplo *Un ange passe* o *Hay moros en la costa*– aparecen combinaciones de indudable índole métrica o bien rítmica: *tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando*; *c'est le pot de terre contre le pot de fer*, etc. El uso de aliteraciones/asonancias muy similares es la base del procedimiento conocido como *internal rhyme*: *En fin, Serafín* ; *C'est parti, mon kiki* ; *Let's go, tally-ho*, etc., y de una subclase de expresiones idiomáticas: *a trancas y barrancas, de cabo a rabo*; *au fur et à mesure, à cor et à cri*; *helter-skelter, to dilly-dally*, etc. Todas estas producciones ponen de manifiesto la indiscutible presencia de una métrica elemental (rimas, isosilabismo) e incluso de regularidades rítmicas recurrentes, por ejemplo una distribución regular de los acentos tónicos (*de cabo a rabo, à cor et à cri*).

En conclusión, el ritmo parece ser, indiscutiblemente, la base de la producción de un sinnúmero de estructuras léxicas e incluso frásticas. Cabe añadir que los textos escritos tienen dos características que pocas veces se mencionan en las gramáticas, y que los lingüistas desconocen casi por completo. Se trata de la puntuación y de la entonación, herramientas tan importantes para la comprensión de un enunciado como pueden llegar a serlo, en una obra de teatro, las indicaciones escénicas.

La entonación, que a menudo carece de una representación en la forma escrita de nuestros idiomas, a excepción de las marcas interrogativas, exclamativas y suspensivas, no solamente interviene en la interpretación semántica –véanse, por ejemplo, los incisos– sino que también tiene que ver con la organización rítmica. Finalmente, la puntuación es una suerte de codificación de la línea melódica del enunciado a la vez que del texto. Por tanto, también está relacionada con la estructuración rítmica. Para muestra un botón: los refraneros primitivos usan a menudo marcas de puntuación que parecen vincularse con una división bimembre de los refranes, es decir, con su estructuración rítmica.

Este volumen se propone estudiar el funcionamiento del ritmo en estos textos y géneros poniendo especial cuidado en subrayar, por un lado, el vínculo entre ritmo y estructuras semánticas (y léxicas); y por otro, en buscar estructuras rítmicas comunes a todos los fenómenos mencionados. La hipótesis central de este trabajo es que existen estructuras rítmicas fundamentales muy presentes –pero no exclusivamente– en el léxico, y que estas estructuras fueron las que retomó y explotó la poesía tradicional.

Estudiar el ritmo o la prosodia de un refrán consiste en observar los complejos fenómenos de repetición o recurrencia de los elementos que lo componen. Estos fenómenos pueden ser fónicos, es el caso de la rima. También pueden ser semánticos, con la remanencia de algún rasgo semántico, o léxico. Para ahondar el análisis, varios textos han sido consultados: refraneros, colecciones líricas, repertorios de cantilenas, obras de Juan Ruiz o de Federico García Lorca...

Cuando la paremia se integra en el verso, viene a compartir con él sus componentes rítmicos. Es un proceso complejo que ha permitido al refrán acercarse a los modelos poéticos más cultos o más tradicionales: el alejandrino español de Juan Ruiz (*Libro de buen amor*), el *alexandrin* francés de doce sílabas, o bien el ritmo de la seguidilla. El estudio de las variaciones diacrónicas o diatópicas de un refrán debe tomar en cuenta la cuestión del ritmo y su relevancia.

En español, el significado primitivo de *refrán* es ‘estribillo’. Muchas veces, una paremia permite cortar (*refrangere*) con cierta regularidad la sucesión de las coplas de una canción, acercándose a la métrica adecuada.

Para estudiar el ritmo de los refranes, cantinelas, piezas trovadorescas y fórmulas, se han reunido once estudios que pertenecen a las diversas especialidades mencionadas. Las observaciones se centran en torno a las lenguas francesa y española, integrándose en una revista especializada en las cuestiones de rítmica, en el ámbito principal de las lenguas románicas.

ALEXANDRA ODDO

Université Paris Nanterre

JEAN-CLAUDE ANSCOMBRE

CNRS-LT2D-Université de Cergy-Pontoise

BERNARD DARBORD

Université Paris Nanterre



**LES DIFFÉRENTS TYPES DE SLOGANS:  
ENTRE AUTONOMIE ET  
DÉPENDANCE CO(N)TEXTUELLE**

**THE DIFFERENT TYPES OF SLOGANS:  
BEETWEEN AUTONOMY AND  
CO(N)TEXTUAL DEPENDENCE**

**LOS DIFERENTES TIPOS DE ESLÓGANES:  
ENTRE AUTONOMÍA Y  
DEPENDENCIA CO(N)TEXTUAL**

JEAN-MICHEL ADAM  
Université de Lausanne

**Résumé:** Cet article entreprend une description micro-linguistique et textuelle des différents types de slogans anciens (de 1856) et modernes (à 2020). Il rapproche et distingue les slogans de campagnes institutionnelles et les slogans de publicité générale, les slogans publicitaires d'accroche et de marque, et décrit la textualité et l'intertextualité de slogans politiques français et américains, issus du marketing politique.

**Mots-clés:** fonction poétique, intertextualité, rythme, slogan institutionnel, slogan générique, slogan politique, slogan publicitaire.

**Abstract:** This study undertakes a micro-linguistic and textual description of the different types of ancient (from 1856)

and modern (to 2020) slogans. It compares and distinguishes between institutional campaign slogans and general advertising slogans, head-line and base-line advertising slogans, and describes the textuality and intertextuality of French and American political slogans, resulting from political marketing.

**Keywords:** poetic function, intertextuality, rhythm, institutional slogan, generic slogan, political slogan, advertising slogan.

**Resumen:** Este artículo realiza una descripción textual y micro-lingüística de los diferentes tipos de eslóganes antiguos (1856) y modernos (2020). Concilia y distingue los eslóganes de las campañas institucionales y los eslóganes publicitarios generales, subdivididos en lemas de enganche y lemas de marca, y describe la textualidad y la intertextualidad de eslóganes políticos franceses y estadounidenses, derivados del marketing político.

**Palabras clave:** función poética, intertextualidad, ritmo, eslogan institucional, eslogan genérico, eslogan político, eslogan publicitario.

### 1. Le(s) slogan(s) : une textualité traversée par le rythme et l'oralité

**A**nscombe rapproche ce qu'il appelle «les slogans généraux» et les slogans publicitaires des structures rimiques et rythmiques des proverbes, d'une part, et, d'autre part, des adages qu'il caractérise comme des prescriptions et des normes d'action<sup>1</sup>. L'accord est assez général : pour Schapira le slogan est plutôt proche de la devise<sup>2</sup> ; Meschonnic place le slogan dans une famille de formes voisines caractérisées par une «sémantique prosodique» : proverbes, aphorismes, adages, sentences, apophtegmes, préceptes, maximes, devises et dictons<sup>3</sup> ; parlant quant à lui de «rhétorique du raccourci», Reboul ajoute les mots d'ordre et les consignes, en soulignant que le slogan emprunte des propriétés linguistiques à ces différentes formes brèves sans s'identifier à aucune<sup>4</sup>. Comme toutes ces formes, les slogans préfèrent la parataxe, la syntaxe elliptique ; ils réfèrent le plus souvent à des classes génériques au moyen de groupes nominaux, souvent d'un présent omni-temporel, et ils recourent majoritairement à des phrases nominales, selon un fonctionnement qu'a bien décrit Benveniste :

Étant apte à des assertions absolues, la phrase nominale a valeur d'argument, de preuve, de référence. On l'introduit dans le discours pour agir et convaincre, non pour informer. C'est, hors du temps, des personnes et de la circonstance, une vérité proférée comme telle. C'est pourquoi la

<sup>1</sup> ANSCOMBE, Jean-Claude, «Parole proverbiale et structures métriques», *Langages*, 139 (2000), pp. 6-26, p. 23. Voir également GÓMEZ-JORDANA, Sonia, «Les moules proverbiaux en français contemporain», en Jean-Claude Anscombe, Bernard Darbord y Alexandra Oddo (coords.), *La parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 113-132, pp. 113-119.

<sup>2</sup> SCHAPIRA, Charlotte, *Les stéréotypes en français : proverbes et autres formules*, Paris, Ophrys, 1999, pp. 212-226.

<sup>3</sup> MESCHONNIC, Henri, «Les proverbes, actes de discours», *Revue de Sciences Humaines*, tome XLI, 163 (1976), pp. 420-421.

<sup>4</sup> REBOUL, Olivier, *Le Slogan*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1975.

phrase nominale convient si bien à ces énonciations où elle tend d'ailleurs à se confiner, sentences ou proverbes<sup>5</sup>.

Énoncés certes partageables par un moins grand nombre de ré-énonciateurs que les formes parémiologiques, les slogans sont quand même destinés à un groupe susceptible de se reconnaître dans un énoncé bref et dans les valeurs sur lesquelles il s'appuie pour emporter l'adhésion. Maingueneau parle à ce propos d'une «fusion imaginaire des individus dans un énonciateur collectif qui, à travers les énonciations, institue et confirme l'appartenance de chacun au groupe»<sup>6</sup>. C'est ici que l'on retrouve, d'une part, l'étymologie du slogan comme cri de guerre ou de ralliement et sa proximité avec le genre de la devise et, d'autre part, la rhétorique épидictique. Bien qu'appartenant à des formations socio-discursives très différentes, les types de slogans que nous allons étudier partagent certaines propriétés linguistiques inséparables des mécanismes de la propagande qui fondent la délibération d'achat ou de vote sur un fond épидictique : l'éloge d'un produit<sup>7</sup>, d'un candidat ou d'un parti. C'est par l'épidictique, comme discours élaboré (d'apparat) et discours de convocation des valeurs communes, que les slogans rejoignent les proverbes, adages et autres dictions.

Alors que ces formes sapientiales restent généralement stables à l'occasion de leurs ré-énonciations dans de nouveaux contextes, une forte dépendance contextuelle rend les *slogans institutionnels, publicitaires* et *politiques* plus sensibles à l'usure du temps. Si certains restent dans les mémoires, c'est à une condition résumée par Jacques Séguéla : «Le slogan, c'est ce qui reste quand on a tout oublié»<sup>8</sup>. En d'autres termes, c'est parce qu'ils se sont détachés de leur co(n)texte énonciatif et qu'ils ont atteint ce que Maingueneau considère comme une sorte d'idéal du slogan : «Tout slogan aspire à avoir l'autorité du proverbe, à être universellement connu

<sup>5</sup> BENVENISTE, Emile, «La phrase nominale», *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 165. Jean-Claude ANSCOMBRE («Parole proverbiale...», *cit.*, pp. 6-7) et Dominique MAINGUENEAU (*Les phrases sans texte*, Paris, A. Colin, 2012, p. 24) soulignent, eux aussi, l'importance de cet article pour penser le régime énonciatif de la phrase nominale et son rôle de marqueur d'aphorisation.

<sup>6</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Les phrases...*, *cit.*, p. 63.

<sup>7</sup> Position développée largement dans ADAM, Jean-Michel, et BONHOMME, Marc, *L'Argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, A. Colin, 2012.

<sup>8</sup> Citation tirée d'un entretien dans lequel Séguéla note les slogans des candidats du premier tour de la présidentielle française de 2017 [<https://www.youtube.com/watch?v=J75DoSXFwKU>].



et accepté de l'ensemble des locuteurs d'une langue, de manière à être utilisé en toutes circonstances»<sup>9</sup>. Schapira considère même les slogans comme des «proverboïdes»<sup>10</sup>.

Slogans de campagnes institutionnelles, slogans politiques et publicitaires, proverbes, dictons et devises, auxquels on pourrait ajouter les titres d'articles de presse, de livres, de tracts, de films (dont la fonction d'accroche est importante), les sous-titres, les légendes de photos et d'infographies, sont autant de formes textuelles brèves qui peuvent être classées sur une échelle graduelle d'autonomie par rapport à leur co-texte verbal et souvent iconique d'origine. Les slogans se situent entre les formes les plus autonomes (les proverbes) et les plus dépendantes (titres, sous-titres et intertitres, définissables comme des composants pérertextuels).

Forme textuelle brève qui doit être facilement prononçable et mémorisable, le slogan est fait pour être *vu* et *lu*, *dit* et *scandé*, *répété*. C'est en raison de ces contraintes que de nombreux slogans mettent en jeu des configurations ou schémas rythmiques observés dans les vers et la prose poétique ainsi que dans les proverbes, maximes, dictons et devises. Nous repartirons, pour les décrire, de cette idée d'Anscombe : «Tant les rimes, les assonancements, les allitérations que l'isosyllabisme ne sont pas là en tant que tels, mais en tant qu'indicateurs d'une structure rythmique»<sup>11</sup>. Ces formes brèves sont travaillées, à des degrés divers, par des répétitions de phonèmes vocaliques (assonances) et consonantiques (allitérations), de syllabes et de groupes de phonèmes (paronomase et paragrammes), des répétitions de mots (de la reprise à l'antanaclase), par l'exploitation de constructions comme le parallélisme, l'antithèse et le chiasme, par le recours fréquent à des figures comme la métaphore, la métonymie et le paradoxe. Les mesures métriques de certains slogans présentent assez d'analogies avec les vers et le principe de la rime pour que l'on puisse parler de «versoïdes»<sup>12</sup> (la visée esthétique, prioritaire dans l'art verbal, faisant la différence). Par leur «signifiante serrée»<sup>13</sup>, la plupart des slogans donnent un sentiment de tout bouclé et produisent ainsi un *effet de texte*.

<sup>9</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan, 2000, p. 151.

<sup>10</sup> SCHAPIRA, Charlotte, «Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation», *Langages*, 139 (2000), pp. 81-97, p. 83.

<sup>11</sup> ANSCOMBE, Jean-Claude, «Parole proverbiale», *cit.*, p. 19.

<sup>12</sup> GRUNIG, Blanche-Noëlle, *Les mots de la publicité. L'architecture du slogan*, Paris, Presses du CNRS, 1990, p. 178.

<sup>13</sup> MESCHONNIC, Henri, «Les proverbes...», *cit.*, p. 428.

La mise en œuvre dominante de liages<sup>14</sup> centrés sur la matérialité signifiante passe autant par la texture phonique («*sound texture*»<sup>15</sup>) que par la disposition (typo)graphique (voir ci-après les exemples 4, 15, 24, 43 et, sous ses différentes formes, 71). Cette mise en évidence du «côté palpable des signes»<sup>16</sup> et cette exploitation des ressources de la *fonction poétique* rend visible une oralité au moyen de la ponctuation, de la grosseur et du corps des lettres et même de variations de couleur. Dès lors, il n'y a plus d'une part la langue et la grammaire et d'autre part la ponctuation et la typographie, il n'y a que le continu d'une inscription, d'une rythmique qui fait totalement sens, d'une *signifiante* qui engage des savoirs artificiellement séparés quand la linguistique oublie la poétique et la rhétorique. Avec le slogan, la distinction de *l'oral* et de *l'écrit* est dépassée par une *oralité* fondée sur le rythme :

L'opposition de l'oral et de l'écrit confond l'oral et le parlé. Passer de la dualité oral/écrit à une répartition triple entre l'écrit, le parlé et l'oral permet de reconnaître l'oral comme un primat du rythme et de la prosodie, avec sa sémantique propre, organisation subjective et culturelle d'un discours, qui peut se réaliser dans l'écrit comme dans le parlé. [...] L'historicité de la ponctuation des textes est une question d'oralité<sup>17</sup>.

Que le rythme emprunte des schémas récurrents observables dans des pratiques discursives aussi différentes ne doit pas faire oublier qu'une rythmique n'est jamais qu'une «configuration du rythme propre à un texte»<sup>18</sup>, qu'une modalité de textualisation – un type de liages et de segmentation – parmi d'autres, comme la fonction poétique n'est qu'une fonction du langage prise dans un jeu de *dominantes* et qui joue, dans les diverses formes de slogans, un rôle de renforcement du poids des mots, comme l'écrivait Jakobson à propos du slogan *I like Ike* : «*The secondary poetic function of this electoral catch reinforces its impressiveness and*

<sup>14</sup> Théorie générale des opérations de liage et de segmentation des unités que je développe dans *La linguistique textuelle* (Paris, A. Colin, 2020) et dans «Les opérations de liages micro-textuels : un premier palier de délimitation des unités textuelles», *Semiotica*, 223 (2018), pp. 33-48.

<sup>15</sup> JAKOBSON, Roman, «Closing Statement: Linguistics and Poetics», en T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, MIT Press, 1960, p. 373-374.

<sup>16</sup> «Palpability of signs», écrit Roman JAKOBSON, *ibid.*, p. 356.

<sup>17</sup> MESCHONNIC, Henri, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, Folio-essais, 2006, pp. 278-279.

<sup>18</sup> DESSONS, Gérard, et MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme*, Paris, Dunod, 1998, p. 41.

*efficacy*»<sup>19</sup>. Reprenant et prolongeant le projet théorique de Jakobson, Meschonnic et Dessons ne disent pas autre chose :

Il suffit d'écouter l'usage qu'en fait la publicité pour, sinon s'en convaincre, au moins se poser la question, d'un rôle profondément, archaïquement [...] de confirmation des mots par les mots, et par là des choses par les mots. Une rime ne rime pas pour rien, et ne fait pas rien. En quoi, par elle-même, la rime n'est nullement poétique, mais appartient à l'ordinaire du langage<sup>20</sup>.

## **2. Des slogans de campagnes institutionnelles à la publicité générique**

### **2.1. Les slogans de campagnes institutionnelles : une catégorie un peu oubliée**

Écrasés sous le prestige médiatique et la créativité des slogans politiques et publicitaires, les *slogans de campagnes institutionnelles* réglant la vie en société sont des sortes de slogans civiques, qui correspondent aux «slogans généraux» d'Anscombe. Ils émanent d'institutions publiques nationales ou régionales et de collectivités locales, dans le cadre de campagnes de sensibilisation et de prévention. Moins étudiés, ils sont pourtant importants et intéressants, comme le prouvent ces exemples choisis pour la diversité des formes de mise en texte qu'ils permettent de mettre en évidence<sup>21</sup> :

- (1) Don't drink & drive.
- (2) Boire ou conduire, il faut choisir.
- (3) Les vrais amis disent : Pas en état, tu conduis pas !
- (4) 1 verre ça va, 3 verres... *BONJOUR LES DÉGÂTS !*
- (5) Au volant, la vue c'est la vie.
- (6) Mieux vaut arriver en retard que mourir à l'avance.
- (7) Entre voisins, moins on s'entend... mieux on s'entend !
- (8) Trop fort / ça craint.
- (9) Les terres sauvages, mes héritières.
- (10) Mieux vaut être masqués que confinés.
- (11) France Relance.

Anscombe a raison d'identifier dans ce type de slogans une structure verbale qui leur confère un certain impact et les rapproche

<sup>19</sup> JAKOBSON, Roman, «Closing Statement...», *cit.*, p. 357.

<sup>20</sup> DESSONS, Gérard, et MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme*, *cit.*, p. 228.

<sup>21</sup> Comme par la suite, les alinéas sont représentés par une barre oblique, les majuscules et les italiques sont respectées quand j'ai pu vérifier la mise en texte de ces slogans.

tendancielle du proverbe et de l'adage. Les thèmes généraux qui sont abordés touchent à un grand nombre d'aspects de la vie en société. Même le «tu» de (3) prend une valeur générique, proche du «on» de (7). L'infinitif, forme non personnelle et non temporelle, et le présent gnominique à valeur omni-temporelle côtoient les définis génériques et les formes impersonnelles. Outre cette généralité et l'aspect gnominique de ces slogans, on constate un effacement de l'instance énonciative proche de l'énonciation ON-sentencieuse des proverbes, dictons et adages ; même dans (9) et malgré la présence du déictique «mes». Enfin, ces phrases génériques hésitent entre une syntaxe souvent minimale et la parataxe, comme dans (3) et, plus radicalement, dans (4), (8), (9) et (11).

Ces formes brèves paraissent autonomes au point, pour certaines, de traverser le temps et d'être réénonçables en dehors des campagnes qui les ont vu naître (février 1984 pour (4) et 27 avril 2011 pour (7), par exemple). À cela s'ajoute une rythmique proche des formes sapientiales. La répétition frappe tous les plans linguistiques : du phonème (à dire et entendre) au graphème (à voir), de la morphologie à la syntaxe et au lexique. Les parallélismes introduisent des oppositions et des ressemblances et les mesures syllabiques dessinent une métrique qui participe, plus largement, à une rythmique.

Ainsi, en (1), non seulement le mètre est deux fois binaire : [*DoN*<sub>1</sub> *DRink*<sub>2</sub> / *aND*<sub>1</sub> *DRive*<sub>2</sub>], mais les signifiants prennent appui sur les consonnes /d/ et /n/ et sur le groupe consonantique /d + r/. L'autorité de l'acte de discours directif est accentuée par l'extrême concision et la densité phonique d'un slogan qui, à la différence des dix autres, apparaît comme un interdit direct, du même type que «Défense de fumer».

En (2), évitant la force injonctive de la négation, la modalité déontique transpersonnelle (*il faut* + *infinitif*) accentue la pression mise sur les citoyens visés par cette campagne de réduction des accidents causés par l'alcool. Le travail du signifiant fait du dernier vocable /*chOIsIR*/ une synthèse des deux termes de l'alternative : /*wa*/ de /*boIre*/ et la finale /*iR*/ de *conduIRe*. Le détachement à gauche des deux termes de l'alternative opposés par *ou* permet de juxtaposer deux segments isosyllabiques (4<sub>ir</sub>/4<sub>ir</sub>), souligné par la rime interne, et de terminer sur l'injonction.

Les deux exemples suivants font, comme (8), usage d'un registre parlé de langue, registre de la connivence qui – à la différence

de (1) – atténue l’acte de discours directif. (3) commence par un cadratif introducteur de discours direct : «Les vrais amis disent». L’injonction négative (*pas*) redoublée qui suit est adoucie par la construction d’une scène d’énonciation : une relation amicale attentionnée (d’où le tutoiement) qui permet d’introduire un énonciateur postiche, relais de l’instance émettrice institutionnelle. Le cœur de ce slogan est structuré par une oralité qui s’appuie, comme (2), sur un rythme binaire (4. et 4. syllabes) souligné par une rime, porteuse de l’accent : [pa<sub>1</sub> zã<sub>2</sub><sup>a</sup> ne<sub>3</sub> tã<sub>4</sub><sup>a</sup> / ty<sub>1</sub> k7<sub>2</sub> dui<sub>3</sub> pá<sub>4</sub>] et par un écho de la syllabe /pa<sub>1</sub>/ de la négation initiale, reprise dans la finale /pa<sub>4</sub>/, avec ellipse typiquement orale du *ne* de négation. Le point d’exclamation évite la chute mélodique de fin de phrase et renforce l’accent métrique. Cette exclamation justifie la syntaxe émotive elliptique et la structure biclausale, bien plus percutante que la phrase périodique hypothétique sous-jacente et le raisonnement sur le modèle argumentatif de l’induction : [*Si tu n’es*] *pas en état* (clause jouant le rôle de protase), [*alors*] *tu [ne] conduis pas* (clause ayant valeur d’apodose).



Le slogan (4), inventé par le publicitaire Daniel Robert et illustré par Cabu – célèbre dessinateur de *Charlie Hebdo* assassiné dans l’attentat du 7 janvier 2015 –, est devenu, en 1984, le slogan du *Comité français d’éducation pour la santé*. Il repose, lui aussi, sur le parallélisme de deux clauses : répétition du thème, avec utilisation de la métonymie (le contenant pour le contenu) et variation du déterminant numérique : *Un verre / trois verres* (chaque fois 2 syllabes et rime /vɛR/).

Le propos ou prédicat évaluatif qui ferme le premier segment est positif (*ça va*, encore 2 syllabes, exploitant la brièveté de l’anaphorique type de la langue parlée *ça*), mais devient profondément péjoratif dans le second (*bonjour les dégâts !*, dans le sens de *Il va y avoir de la casse*) ; *bonjour* étant à prendre comme un intensif, souligné par le point d’exclamation. De «*ça va*» on passe à quelque chose comme : *Ça va très mal se passer*. La rupture finale du rythme syllabique [2<sub>ver</sub> / 2<sub>a</sub> / 2<sub>ver</sub> / 5<sub>a</sub>], soulignée par la typographie (*Bonjour les dégâts*, encadré par trois points de suspension et un point d’exclamation, étant en capitales rouges, soulignées et ne suivant plus la ligne droite) traduit formellement la catastrophe annoncée. Le

rythme sonore et visuel est au service du sens et illustre parfaitement la signifiante du genre textuel du slogan.

Le slogan (5), en trois parties de 3/2/3 syllabes : *Au Volant / la Vue / c'est la Vie*, est traversé par une allitération en /v/ à l'initiale des trois substantifs. Après le cadratif *Au volant* – induisant la synecdoque du *volant pour la voiture* et la métonymie du *volant pour celui ou celle qui conduit* –, le parallélisme bisyllabique des deux syntagmes nominaux est étroit (en comptant la finale féminine muette) : /lavy(e)/ et /lavi(e)/. Sur le modèle des adages, l'équivalence posée par cette phrase générique en forme de définition est un conseil indirectement adressé aux automobilistes. C'est ce que prouve cette réutilisation commentée par la gendarmerie de la Haute-Loire, le 26 mai 2017 :

Vous aussi testez votre vue [...]

Tous les plus de 50 ans se souviennent forcément de ce slogan des années 80 : au volant, la vue, c'est la vie... Quelque trente-cinq ans plus tard, cette figure de style, bien ancrée dans les mémoires, reste toujours vraie. Ainsi, selon un sondage, pour la quasi-totalité des Français, la vue reste un gage de sécurité très important sur la route. [...] En cette fin de week-end, vous allez être nombreux à prendre le volant. Alors bonne vue, bonne route et rentrez bien.

Alors que (5) met *la vie* et la sécurité en avant, laissant la mort et l'accident en sous-texte, le slogan (6) est plus sombre, même s'il joue sur les mots. Le jeu – proche de l'humour noir – consiste à renverser la locution figée attendue et à dramatiser la comparaison : la valeur positive (*mieux vaut*) n'est plus *arriver poliment en avance à un rendez-vous* (sous-entendu : en se dépêchant), mais c'est l'impolitesse *arriver en retard* (en prenant son temps et moins de risques) qui devient préférable, vu les conséquences des excès de vitesse. La transformation de l'expression *arriver en avance* par *mourir à l'avance* laisse entendre *arriver prématurément au rendez-vous inéluctable avec la mort*. Le conseil donné aux automobilistes est rendu plus frappant par la surprise résultant de ce travail sur la langue, gage cognitif de mémorisation, selon Grunig : «L'exemple majeur, pour le slogan, de déclenchement d'attention est celui qui consiste à introduire par substitution un élément incongru dans une locution linguistiquement figée»<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> GRUNIG, Blanche-Noëlle, «Slogan publicitaire et recherches cognitives», en Jean-Michel Adam et Marc Bonhomme (coords.), *Analyses du discours publicitaire*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, coll. Champs du signe, 2000, p. 78.

Utilisant la même ressource de la surprise comme accroche, le slogan (7) présente un de ces beaux cas d'antanaclases (ou diaphores) publicitaires, décrits par Bonhomme<sup>23</sup>. L'énoncé intrigue par son «illogisme apparent»<sup>24</sup>, puisque le *moins* et le *mieux* ne peuvent s'appliquer en même temps au même objet. Cette contradiction est toutefois résolue dès que la répétition du même signifiant «*s'entend*» est interprétée comme un jeu sur l'homophonie. Le lecteur/auditeur est invité à passer de *saisir par l'ouïe* (sens 1) à *entretenir de bonnes relations* (sens 2). C'est un bon exemple d'écriture ludique et de recherche d'une connivence humoristique, par recours à une figure rhétorique de répétition qui exploite la discordance sémantique entre deux signes. Sans glisser dans l'énigme, ce slogan institutionnel exploite les ressources de la polysémie, comme le font les slogans publicitaires, mais ici en vue de prescrire un comportement.

Avec la même visée sociale, une autre forme de connivence est obtenue en (8) par le choix de l'ellipse et d'un registre familier, imitant le parler-jeune. La première partie de ce slogan est interprétable co(n)textuellement, dans le cadre d'une «Journée contre le bruit». «Trop fort» n'est pas la locution hyperboliquement positive caractéristique du parler-jeune de la fin du siècle passé, mais bien une appréciation négative portant sur l'intensité de pollution sonore. Avec *trop*, on peut parler d'appréciation négative par excès, située au-delà d'une limite de référence relative, fixée par des normes sociales. Les graphèmes en miroir (*TROp fORT*) semblent symboliser le bruit que dénonce, par sa forte négativité, le «Ça craint !» bisyllabique de la seconde partie du slogan. Le caractère elliptique de la première clause (parler trop fort, mettre la radio, la musique ou la TV trop fort) est accentué par la concision de l'expression composée de l'anaphorique type de l'oral (ça) et d'une utilisation impersonnelle du verbe *craindre*. Le résultat est que rien n'est dit de ce qui est à redouter, ni par qui et de qui, mais seulement que quelque chose de désagréable et de très négatif risque fort de survenir. Autant d'ellipses qui, à la manière de la pub moderne, instaurent une connivence entre instances émettrice et interprétante.

<sup>23</sup> BONHOMME, Marc, «L'antanaclase dans les slogans publicitaires», en Paola Paissa y Ruggero Druetta (coords.), *La répétition en discours*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2019, pp. 151-170.

<sup>24</sup> GRUNIG, Blanche-Noëlle, «Slogan publicitaire...», *cit.*, 2000, p. 75.

Un même schéma métrique binaire structure le slogan récent (9) du WWF, qui répète et dissémine la voyelle /e/ et les consonnes /t/ et /R/ associées à la syllabe /ɛR/ :

le / tɛR / so / va ʒ (4)  
me / z-e / Ri / tʃɛR (4)

Ce slogan bute sémantiquement sur le dernier vocable (*héritières*) à réinterpréter métaphoriquement. Il présente par ailleurs la particularité d'être pris en charge par un énonciateur qui est le destinataire-lecteur lui-même. C'est du moins ce dont témoigne la valeur déictique du déterminant «mes», qui transforme les destinataires (sportifs et aventuriers) en énonciateurs responsables des espaces encore sauvages de la planète qu'ils parcourent et que le slogan les incite à préserver pour les générations à venir.

Le slogan (10), apparu dans le cadre de la crise du Covid-19, et donc d'une campagne de santé publique, repose sur une structure connue en publicité : la comparaison intensive. La forme synthétique *mieux*, déjà présente dans (7), introduit, comme dans (6), une gradation de supériorité qui met en avant le fait de porter un masque, en présentant la situation de reconfinement comme plus préjudiciable. La bascule se produit à partir de l'opposition des deux vocables saillants en position de rime, qui possèdent en commun non seulement la voyelle finale /e/, mais la consonne /k/ (renforcée par le *que* intermédiaire) : /maske/ /kə/ /kɔ̃fine/. En abandonnant la syntaxe de la phrase complète au profit du rythme (4/4), la consonne /m/ met en relation *Mieux* et *Masqué*. La variante elliptique de ce slogan : (10<sub>2</sub>) *Mieux vaut masqué que confiné* est rythmiquement bien plus percutante.

Ce recours à la comparaison intensive rappelle un slogan publicitaire de marque (La Croix WC, 1981) à la syntaxe elliptique :

(12) LA CROIX WC / MIEUX QU'UN DÉTARTRANT, UN DÉTARTRANT QUI DÉSINFECTE.

Prenant appui sur le fait que le produit de marque est défini par rapport à la classe des détartrants (*un* générique), la relative déterminative est chargée d'ajouter la propriété qui justifie la gradation de supériorité ouverte par *Mieux* et structurée symétriquement en deux unités de sens, autour de la répétition du syntagme nominal :

< mieux QU' < UN DÉTARTRANT < > UN DÉTARTRANT > QUI DÉSINFECTE >



La répétition des nasales /ã/ (x2) et /œ̃/-/Ë/ (x3), celle des syllabes /de/ (x3) et /aR/ (x2), ainsi que des consonnes /k/ (x3) et /t/ (x5) garantit l'unité phonique du slogan, par-delà sa syntaxe elliptique. La répétition du vocable *détartrant* banalise la première action de nettoyage : *certes détartre les wc c'est bien...* au profit de la saillance du premier et du dernier vocable : *mais les désinfecter c'est hygiéniquement mieux*. Le second emploi du déterminant indéfini *un* renvoie au produit nommé en tête du slogan et représenté dans l'image (*un* à valeur singulative cette fois). Toute la différence entre slogan publicitaire et publicité institutionnelle est là, dans cette valorisation d'un produit et d'une marque.

L'exemple (11) est intéressant car il cumule les fonctions de *titre*, de *slogan* et de *devise* du gouvernement français. Il est apparu le 3 septembre 2020, lors de l'annonce du plan de relance économique. La paronomase qui permet aux deux vocables de faire sens ensemble comporte peu de restes : (f)RANCE // R(el)ANCE. En tant que titre, cet énoncé résume le plan détaillé par la suite. En tant que devise, il représente à la fois un engagement du gouvernement et un programme d'action. Ce type de slogan institutionnel et politique est plus proche de la devise que des énoncés parémiques.

## 2.2. Les slogans dans la publicité générique

Comme on l'a vu avec (12), les procédés langagiers mis en œuvre par les slogans de campagnes institutionnelles sont formellement proches des slogans publicitaires. La frontière est plus poreuse encore, quand on examine le cas de la *publicité générique*. Ainsi dans ces exemples qui ne portent pas sur une marque de produit, mais sur la relance de la consommation d'une denrée générique comme *le sucre*<sup>25</sup> ou *le lait* :

(13) Un conseil de santé... buvez du LAIT.

(14) Buvez du BON LAIT.

(15) MILK for summer thirst.

(16) Si vous êtes TROP BEAU... buvez DU LAIT !

Comme les slogans des campagnes institutionnelles, les slogans des années 1950 (13) et (14) émanent d'une instance étatique ou d'un groupement de producteurs : le *Comité national de propagande des produits laitiers français* pour (13) et le *Ministère de*

<sup>25</sup> Sur l'exemple d'une campagne de Sucrerie française (1972-1973), voir ADAM, Jean-Michel, et BONHOMME, Marc, *L'Argumentation publicitaire, cit.*, pp. 141-144.

*l'agriculture associée à la Croix-rouge de Belgique*, dans le cadre d'une «Croisade nationale de santé» pour (14). Le slogan (15) et surtout le légèrement délirant (16) évitent les impératifs explicites et la platitude de la «réclame» traditionnelle et des deux précédents exemples, en se rapprochant plus nettement des procédés de la publicité moderne. En (15), le connecteur type des textes de conseil et instructionnels *pour* (FOR) remplace l'impératif et, comme nous le verrons plus loin, le slogan joue avec l'image graphique de l'affiche. En (16), l'usage de la structure périodique des hypothétiques réelles<sup>26</sup> [SI...*présent* (ALORS)...*impératif*] surprend en raison de l'étonnante protase dont le rapport avec l'apodose incluant le produit n'est pas évident. L'interprétation est, en fait, très simple : la propriété positive saillante (*beau*) doit être accolée au nom du produit : ceux qui sont beaux boivent du lait et donc, boire du lait serait un gage, non seulement de santé (13), mais de beauté. En prenant la forme argumentative d'un raisonnement (schéma de l'induction), (16) est d'autant plus déconcertant. Les autres se contentent d'un éloge fondé sur l'affirmation descriptive d'une qualité positive : le lait serait *bon* (14), *rafraîchissant* en été (15) et recommandé pour la *santé* (13).

Le glissement de la publicité collective vers le slogan publicitaire est manifeste avec la célèbre publicité en forme d'aphorisme pour les conserves de petits pois, créée en 1964 par Eric Lipmann, de l'agence Publicis, et reprise en 1966, à une époque où la publicité de marque était encore interdite à la télévision :

(17) On a toujours besoin de petits pois chez soi.

La structure aphoristique de ce slogan formé sur le modèle métrique d'un alexandrin césuré 6/6 est certainement pour beaucoup dans sa mémorisation. On peut dire la même chose du célèbre slogan des années 1950-1960, vantant lui aussi les mérites d'un produit en conserve et les recettes possibles, mais pas vraiment une marque précise (comme *Petit navire*, *Cassegrain*, *Saupiquet*, etc.) :

(18) Le THON, c'est bon.

La concision binaire et la rime /ʒ/, qui associe le produit (*thon*) à la propriété positive (*bon*), expliquent que ce slogan ait été repris

<sup>26</sup> Déjà observée plus haut sous le slogan (3) et longuement étudiées dans ADAM, Jean-Michel, et BONHOMME, Marc, *ibid.*, pp. 239-282.

et mémorisé. La propriété euphorique est littéralement intégrée, par paronomase<sup>27</sup> au nom du produit. Le slogan défie l'arbitraire du signe et crée une véritable motivation par association, sur le modèle différentiel des paires phonétiques minimales : /t/ ou /b/ + /ð/.

Le caractère générique, gnomique et donc aphoristique de (17) et de (18) tient au fait que ces deux slogans ne portent pas sur une marque particulière, mais sur la consommation générale de conserves de petits pois ou de thon, comme plus haut de lait. En revanche, lorsqu'un slogan est récupéré au profit d'une marque, le générique disparaît. C'est très clairement le cas de ce syllogisme tronqué<sup>28</sup> :

- (19) Toutes les vertus sont dans les fleurs  
Toutes les fleurs sont dans le miel  
Le MIEL TRUBERT.

La conclusion générique attendue du syllogisme : *Toutes les vertus sont dans le miel* est remplacée, avec une ellipse recouvrable, par [Toutes les VERTUS sont (donc) dans] *le miel TRUBERT*, la propriété générale étant transférée au particulier. Le raisonnement du syllogisme logique est remplacé par une logique du signifiant. Le couplage des éléments répétés : *Toutes les, sont dans, les fleurs* et *le miel*, aboutit à deux restes : la propriété positivée (*vertus*) est incorporée dans le signifiant phonique du nom propre (*Trubert*) par une paronomase des groupes /vɛR/ et /bɛR/, /Rty/ et /tRy/. Le summum de ce processus de sémantisation du nom propre est réalisé par le célèbre palindrome (20) *Cadeau Kodak*, qui fusionne le nom propre «Kodak» et le concept de «cadeau» :

Cadeau	Cadeau	
k a d o k	ɔ d a k	↔
Kodak	Kodak	

Il est significatif qu'une interdiction générale comme «Défense de fumer» puisse être transformée en slogan publicitaire, comme

<sup>27</sup> Roman JAKOBSON («Closing Statement» *cit.*, 1960, pp. 356-377) parle d'«image paronomastique» ; la figure de rhétorique consistant à rapprocher des signes de sens différents, mais de sonorités voisines, sur le principe de *ce qui se ressemble s'assemble*.

<sup>28</sup> Voir ADAM, Jean-Michel, et BONHOMME, Marc, *L'Argumentation publicitaire*, *cit.*, pp. 155-166.

le proposait Elsa Triolet<sup>29</sup>, par le simple ajout d'un nom de marque introduit par un connecteur qui renforcerait l'interdiction, comme si celle-ci était plus difficile à respecter dans le cas d'une certaine marque de cigarette : (21) *Défense de fumer, même une Gitane*.

Comme le confirment (12), (19) et (21), morpho-syntaxiquement et rythmiquement proches, les slogans génériques et institutionnels se distinguent des slogans publicitaires par l'absence, dans le co(n)texte, d'un nom de marque et par la mise en avant d'un acte de discours allant du conseil à la régulation injonctive de l'action<sup>30</sup>.

### 3. Le slogan publicitaire : un texte dans le texte ?

L'étude de slogan publicitaire se heurte à un double obstacle. Le premier réside dans la tendance à autonomiser les slogans, si souvent lus et entendus qu'ils sont mémorisés en dehors de leur cotexte (verbal) et de leur contexte (énonciatif). C'est oublier que le slogan n'est qu'un composant d'un ensemble textuel complexe et même d'un groupe de textes produits dans le cadre d'une campagne publicitaire. Le second obstacle tient au fait que parler de «slogan publicitaire», c'est oublier les différences entre *slogan d'accroche* et *slogan de marque*. Tous deux remplissent des fonctions spécifiques et complémentaires, sans exclure le cas de publicités qui ne comportent qu'un seul slogan : l'accroche est alors entièrement prise en charge par l'image, ou bien le slogan de marque est pris en charge par le slogan d'accroche ou intégré dans la représentation iconique du produit.

#### 3.1. Le patron icono-textuel du texte publicitaire

Le plan préformaté des placards publicitaires publiés dans la presse écrite ou en affichage urbain associe quatre grands types de modules :

- *Deux modules iconiques* : une *image d'accroche* (photographique ou dessinée) dont le but est d'attirer l'attention en créant un contexte ou monde référentiel (situation ou scène) et une *image du produit* (souvent photographique) fortement référentielle et dénominative, souvent placée en bas à droite, ou bien occupant tout l'espace, ou bien intégrée dans l'image d'accroche. La réclame traditionnelle

<sup>29</sup> TRIOLET, Elsa, *La mise en mots*, Genève, Skira, 1969, p. 122.

<sup>30</sup> Voir ADAM, Jean-Michel, «Place des discours programmeurs dans le genre textuel regroupant les discours qui régulent et incitent à l'action», *Langue française*, 206 (2020), pp. 23-44 ; ainsi que «Entre conseil et consigne : les genres de l'incitation à l'action», *Pratiques*, 111-112 (2001), pp. 7-38.

privilégie l'image du produit tandis que la «pub» moderne exploite les ressources et la polysémie de l'image.

- *Trois modules verbaux* : un *slogan d'accroche*, un *slogan de marque* (dit aussi *slogan d'assise*) et un *réductionnel* plus ou moins développé, en rapport plus ou moins direct avec l'image d'accroche.

- *Deux modules mixtes* : le *logo* et le *nom de la marque* dans lesquels le verbal est typographiquement souvent fortement iconisé.

- *Des modules additionnels* : une mention légale d'*avertissement*, en particulier pour des produits comme le tabac et l'alcool («Fumer tue», «Sachez apprécier et consommer avec modération» dit la publicité (29) pour la Suze), des *coupons de commande*, l'*indication d'un site à consulter*, un *code-barre* ou des *bons de participation à un concours*, des *satellites* (sortes de pastilles de couleur vive et en gros caractères, en surimpression, indiquant un rabais, une promotion, une date, etc.).

Ces modules complémentaires (le verbal guide la lecture de l'image et l'image présente un contexte descriptif qui oriente la lecture du verbal) sont toutefois facultatifs (le nom propre ou le logo de la marque étant les plus résistants) : chaque icono-texte publicitaire accorde plus ou moins d'importance à tel ou tel module<sup>31</sup>.

Ainsi, l'affiche qui incorpore le slogan (15) présente une configuration minimale de modules : une image incluant le verre de lait et un slogan d'accroche. Le soleil iconique redouble le vocable *SUMMER*, présent dans le slogan. Les lettres blanches de *MILK* iconisent littéralement le produit et le sourire euphorique de la personne graphiquement représentée soutient l'idée de satisfaction de la soif (*THIRST*). Sur le même modèle, une célèbre campagne publicitaire des années 1930-40 pour la bière irlandaise Guinness juxtaposait le slogan d'accroche fondé sur une double exclamation : (22) *Mon Dieu ! Ma GUINNESS !*, et des images différentes,



<sup>31</sup> Les spots télévisuels, messages radiophoniques et la publicité sur l'Internet recourent aux mêmes modules réadaptés au type de média, en particulier pour l'image mobile et le message sonore (voix in ou off). En revanche, la musique est un composant spécifique de ces autres médias. Alors que le slogan d'accroche a tendance à être placé en première place dans les iconotextes écrits, il apparaît généralement en clôture des spots publicitaires sous forme orale (dite ou chantée) et/ou scripturale.

dessinées par John Gilroy, qui fournissaient le contexte référentiel d'une série de scènes représentant un gardien de zoo aux prises avec les différents animaux qui, les uns après les autres, convoitaient sa bière préférée.

La publicité (23) comporte un nombre plus grand mais encore limité de modules, tandis que l'icône-texte (24) est plus complet :

(23)

**Slogan d'accroche (fictionnel) >>>>>>** Du Maître Kanter fait prendre à sa bière un démarrage fulgurant, grâce aux moteurs à explosion.

(titre de chapitre tenant lieu de rédactionnel)

**Image d'accroche (fictionnelle) >>>>**  
(représentant le contenu du slogan)

**Image référentielle du produit >>>>>>>>>>>>>>**

**Slogan de marque >>>>** Kanterbräu. La bière de Maître Kanter.

(24)

**Slogan d'accroche >>>>** KANTERBRÄU EST SI BONNE QU'ON NE PEUT S'EN PASSER.

**Rédactionnel (littérisé) >>>>>>>>**

**Image d'accroche 1 <<<**

**Image d'accroche 2 <<<**

**Image d'accroche 3 >>>**

**Image du produit <<<<<<<<<**

**Logo <<<<<<<<<<<<<<<<<<<<**

**Slogan de marque <<<** Kanterbräu. La bière de Maître Kanter.

### 3.2. Slogan d'accroche et rédactionnel

Le slogan d'accroche (24a), qui surplombe le rédactionnel, est repris dans les derniers vers d'un rédactionnel narratif (renforcé par trois images fixes, sur le principe de l'illustration des différentes étapes d'un récit). Un des personnages tire, au discours direct, la morale de l'histoire qui vient d'être racontée (les villageois étaient inquiets car «le rhume de Me Kanter» (titre de l'épisode) ne lui permettait plus de brasser et de leur livrer sa bière) : *«Mais votre inquiétude vient de le prouver : / Kanterbräu est si bonne / Qu'on ne peut s'en passer.»* Comme les morales des fables, la morale du récit fusionne la forme idéale du proverbe et celle du slogan. Avec le présent omni-temporel et le pronom personnel indéfini (*est, on ne peut*), le lecteur-auditeur sort du monde de la fiction racontée à l'imparfait et au passé simple, pour appliquer le proverboïde dans le monde non fictionnel qui est le sien. La fonction du récit est thématisée méta-narrativement par le personnage qui énonce la morale de cette histoire : le récit *prouve* la vérité du slogan. Ce rattachement à l'image d'accroche (23a) ou à cette dernière et au rédactionnel (24a) est propre aux slogans d'accroche.

Le slogan (25a), en forme et position de titre, annonce les trois premiers paragraphes du rédactionnel qui suit (je souligne en italiques les éléments repris) :

(25) La Manta.

De l'allure. Et du tempérament ! (25a)

*Manta*. Le coupé qui a la cote : le favori en Europe. Ce n'est pas par hasard !

Il y a d'abord sa ligne racée, incomparable. Grâce à elle, *la Manta* se détache du peloton des autres voitures. Voilà pour *l'allure*.

Côté *tempérament*, voyez plutôt les performances de la nouvelle *Manta* i240 avec son fougueux moteur à injection [...].

L'alinéa après «La Manta» isole le thème et souligne l'ellipse du verbe *avoir* (*avoir de/du...*), introducteur des deux propriétés prêtées à l'automobile. Ces trois phrases nominales sont réduites à l'état de syntagmes. Le point avant le connecteur additif *et* sépare les deux propriétés positives du thème, tout en soulignant l'ajout de la seconde propriété, modalisée par un point d'exclamation. Ce point d'exclamation est la trace de la présence évaluative d'un énonciateur enthousiaste (*Quelle allure ! Quel tempérament !*) et permet même d'imaginer, sous l'énoncé initial, une interrogation,

qui correspondrait bien à sa valeur de thème : [*Vous me demandez mon avis sur*] *la Manta* ? Ce slogan d'accroche montre qu'il y a de l'oralité dans l'écrit, qu'un rythme structure le slogan et lui confère ainsi une force particulière.

À chaque segment nominal correspond un des trois premiers paragraphes du rédactionnel, ce qui transforme le slogan en titre thématique, introducteur d'un contenu descriptif donné par amplification. Sa surprenante syntaxe, avec le point intempestif<sup>32</sup> devant *et*, est corrigée par le rattachement de (25a), d'une part, au genre du slogan d'accroche *et*, d'autre part, aux trois premiers paragraphes du rédactionnel.

Le célèbre slogan (26) et ses variantes écrites (26<sup>2</sup>) et (26<sup>3</sup>) sont encore plus éclairants :

- (26) Des pâtes | des pâtes || oui mais des Panzani.  
 (26<sup>2</sup>) Des pâtes... oui mais des Panzani.  
 (26<sup>3</sup>) Des pâtes oui, mais des Panzani.

(26) est un slogan chanté par plusieurs voix à la fin de multiples sketches<sup>33</sup> parodiant la saga cinématographique populaire *Don Camillo*, dont Fernandel, dans le rôle d'un prêtre, était la vedette. Sur la base de cet intertexte filmique, entre 1975 et 2000, des spots publicitaires ont été tournés avec, dans le rôle de Don Patillo, l'acteur André Aubert qui imitait la voix, l'accent et la gestuelle de Fernandel. Dans de multiples saynètes, le prêtre était pris en flagrant délit de péché de gourmandise : prétendant ne manger que de simples pâtes, il était bien obligé d'avouer humblement qu'il s'agissait de pâtes Panzani, ainsi élevées au rang de mets raffiné. Le slogan chanté en fin de sketch (d'où la prononciation de la finale du vocable «pâtes» : /pa-tə/) était déployé sous forme écrite, en affichage urbain, dans les variantes de ponctuation (26<sup>2</sup>) et (26<sup>3</sup>) dont la composition rythmique diffère de (26), mais qui convoquent la mémoire du slogan chanté des spots télévisés. La reprise en écho de l'excuse du curé constitue une clause nominale elliptique avec laquelle entre en dialogue la réplique concessive du personnage qui contredit Don Patillo. Il admet d'abord la classification :

<sup>32</sup> PÉTILLON, Sabine, et PETITJEAN, André, «Le point intempestif : faits de langue et genre de texte», en Michèle Monte y Gilles Philippe (dirs.), *Genres et textes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2014, pp. 195-207, [<http://books.openedition.org/pul/3105>].

<sup>33</sup> Le site <http://lescopainsd-abord.over-blog.com/article-la-saga-panzani-avec-don-patillo-par-nath-didile-99267565.html> rassemble un grand nombre de ces spots publicitaires.



«oui» (certes ces pâtes sont bien des pâtes) et la conclusion qui s'en suit : *Don Patillo ne pêche donc pas en mangeant de simples pâtes* ; conclusion renversée par un «mais» qui reclassifie les pâtes en question en pâtes Panzani, ce qui mène à la conclusion : *Don Patillo pêche par gourmandise*. Le «oui... mais» résume à lui seul toutes les intrigues des saynètes de la marque. Non seulement (26<sup>2</sup>) et (26<sup>3</sup>) sont dépendants de (26), mais ces slogans de marque font sens en tant que répliques conclusives répétées des saynètes postulées par les différentes images d'accroche.

Dans le cadre du présent article, notre propos n'est pas de détailler plus avant cette organisation icono-textuelle modulaire complexe et le degré de dépendance du slogan par rapport à tel ou tel module. Il est, en revanche, indispensable de distinguer deux types de slogan publicitaires.

### 3.3. Slogans d'accroche et slogans de marque

Comparons les huit couples de slogans suivants, apparus toujours ensemble dans le même iconotexte publicitaire :

- (23a) Où Maître Kanter fait prendre à sa bière / un démarrage fulgurant,  
grâce au moteur à explosion.
- (23b) Kanterbräu. La bière de Maître Kanter.
- (24a) KANTERBRÄU EST SI BONNE / QU'ON NE PEUT S'EN PASSER
- (24b) Kanterbräu. La bière de Maître Kanter.
- (25a) La Manta. / De l'allure. Et du tempérament !
- (25b) OPEL / FIABILITÉ ET PROGRES
- (27a) Pour Mia, qui veut faire / plaisir à sa maman.
- (27b) COOP / Pour moi et pour toi.
- (28a) SUZE APÉRITIF A LA GENTIANE
- (28b) L'AMIE DE L'ESTOMAC
- (29a) J'ai osé / j'ai goûté / j'ai aimé.
- (29b) SUZE L'INIMITABLE
- (30a) Douce, Mince, Ferme, Clarins.
- (30b) L'efficacité du soin. CLARINS—PARIS—
- (31a) ELANCYL / PARIS / LA LÉGÈRETÉ / SE PASSE / DE CAPITONS.
- (31b) LA BEAUTÉ DU CORPS EST UNE SCIENCE NATURELLE.

Les quatre premiers slogans exemplifient une caractéristique du *slogan de marque* : sa permanence (23b et 24b, comme 26, 26<sup>2</sup> et 26<sup>3</sup>), tandis que les *slogans d'accroche* varient (23a est différent de 24a). Le slogan de marque désigne prioritairement et directement le produit, il évite l'indirection fréquente en revanche dans les slogans d'accroche ; il ne prend que très rarement la forme d'une phrase

(même si c'est le cas de 31b). En (23b) et (24b), on est en présence d'une traduction du nom propre de marque alsacien (allemand : *Kanterbräu*, traduit mot à mot : «la bière de Kanter» auquel est ajouté le titre «Maître» qui, suivi du nom propre, remplace «Monsieur» et correspond à une désignation familière et archaïque, en français, d'un paysan ou d'un artisan (sans exclure le sens de la maîtrise de son art dans le cas du brasseur). Si l'on compare les deux slogans d'accroche, le prosaïsme du titre de récit que mime (23a) tranche avec la structure métrique de (24a) : 6 syllabes (prononcer à la française /kã-tɛR-bRo/), césure de l'alinéa qui découpe la phrase périodique en deux clauses : la première qui contient le nom propre de marque accompagné du SI intensif hyperbolique caractéristique de la publicité et la seconde clause, consécutive introduite par le QUE complémentaire du SI intensif, elle aussi de 6 syllabes. Chaque unité métrique (hémistiche) et syntaxique (consécutive intensive) s'ouvre sur un couple associant la même consonne et une voyelle nasale : /kã/ et /kõ/.

Cette présence de l'alexandrin sous le slogan d'accroche est très fréquente dans la publicité de langue française. C'était déjà le cas de (17), segmenté 6/6, mais aussi, plus discrètement, de (25a) dont la segmentation cache une structure métrique caractérisée autant par la découpe syllabique 3/3/6, soulignée par la ponctuation forte des points, que par la répétition systématique de chaque voyelle et de chaque consonne (sauf une seule consonne : le /p/ de *tempérament* et une seule voyelle résiduelle : le /ə/ de *de*). La présence du versoïde de 12 syllabes est plus discrète encore sous (27a) : *Pour Mia (3<sub>1</sub>) qui veut faire (3<sub>2</sub>) plaisir à (3<sub>3</sub>) sa maman (3<sub>4</sub>)*, mais plus sensible dans ces autres slogans :

- (32) Ah qu'elle est propre et belle / avec Miele la vaisselle.
- (33) GUINNESS. Le goût de sa couleur. La couleur de la nuit.
- (34) Les desserts Bridélices / Une envie, un délice.
- (26) Des pâtes / des pâtes / oui mais des Panzani.

Comme la syntaxe est désarticulée par le mètre en (27a), quand *PouR miA (3<sub>1</sub>)* et *PlaisiR A (3<sub>2</sub>)* entrent en écho, le slogan d'accroche (32) est saturé de répétitions de voyelles et de consonnes, groupées (/pR/ de *PRoPRE*, dans le premier hémistiche) ou dégroupées (/ak/ de *Ah QU'elle* et /a/-/k/ de *AveC* à l'initiale des deux hémistiches), du groupe /avɛ/ dans le second hémistiche et surtout de /ɛl/, deux fois dans chaque hémistiche, grâce à la dislocation à droite de

«vaisselle», référent du pronom «elle». Alors que (34) ne s'appuie guère que sur la rime interne des finales des deux hémistiches qui sémantisent le nom propre en le mettant en relation avec le vocable valorisant «délice», (33) utilise la répétition de 22 phonèmes sur 27, avec variations minimales entre groupes de voyelles et de consonnes de chaque unité métrique. Les seuls résidus phoniques, à savoir les phonèmes /g/ et /s/ du premier hémistiché et la syllabe /nʃi/ de la fin du second, se trouvent être, pour quatre d'entre eux, présents au début de (33), dans le nom propre même de la marque :

gi nes	lə gu la ku lœR	de sa ku lœR de la nʃi
--------	--------------------	---------------------------

Comme on l'a vu plus haut, le slogan (22), plus célèbre et plus bref que (33), réalise le même principe de couplage paronomastique, appuyé sur une mesure isosyllabique (3/3) : MY G(ood) NESS ! / MY G(ui)NNESS !

Dans le slogan (26), la triplication du groupe «DES P...» ne suffirait certainement pas à assurer la mémorisation de l'ensemble. Le rythme syllabique et surtout le redoublement des trois premières syllabes à l'oral (à la différence de l'écrit) : /de-pa-tə/(= 3) /de-pa-tə/(= 3) /wi-mɛ-de-pān-za-ni/(= 6) garantissent la musicalité de la prononciation chantée (plus l'accent méridional du personnage) de cet alexandrin avec césure centrale.

C'est une structure non plus binaire mais ternaire de l'alexandrin (le trimètre romantique accentué par la triple rime : 4<sub>wa</sub> /4<sub>wa</sub> /4<sub>wa</sub> syllabes) qu'exploite ce slogan des années 1950, encore lisible en 1995 sur des étiquettes où il prenait, avec la présence d'un blason, la forme scripturale de la devise :

(35) Le Vin d'Arbois. / Plus on en boit, / plus on va droit.

Ce slogan était également intégré dans le refrain d'une chanson intitulée «Bois... de l'Arbois !», enregistrée dans un disque de promotion publicitaire du vigneron propriétaire de ces vins du Jura :

Dans tous les cas, mon gars  
Bois de l'Arbois, tu l'auras belle  
Dans tous les cas, mon gars  
Plus on en boit, plus on va droit  
Bois, bois, la vie sera belle  
Bois, bois, bois du vin d'Arbois.



La ponctuation sépare le thème – *Le Vin d'Arbois* – du propos en deux temps. Les trois rimes et le grand nombre de répétitions de voyelles, consonnes et syllabes (seuls restes : /lə/ et les nasales /ɛ/ et /ɑ/) sont très certainement à l'origine de la mémorisation de ce slogan qui s'appuie sur un scandale logique en accord avec la «chanson à boire» et avec la mémoire du premier slogan imaginé, en 1950-53 par Henri Maire et une agence de communication : (36) *Le Vin Fou*.

La structure métrique de base peut s'émanciper en multipliant les groupes de quatre syllabes, quitte à produire du non-sens (sur le modèle et le rappel de l'onomatopée mimant le bavardage : «Et patati et patata») :

(37) Et badadi / Et badadoit // La meilleure eau / C'est la Badoit.

La partie gauche (deux premières unités métriques) ne sert qu'à engendrer le nom propre tandis que la troisième le sémantise hyperboliquement. C'est bien d'une logique du signifiant que témoigne ce genre de slogan.

Les deux publicités pour la marque d'apéritifs Suze (28 et 29) sont éloignées dans le temps (respectivement 1930 et 1990). Comme le confirme le long rédactionnel qui accompagne (28), c'est cette fois (28b) qui correspond plutôt au slogan d'accroche, déplacé ici après le rédactionnel. Présent dans de nombreuses autres publicités pendant plusieurs années, le slogan de marque (28a), vise à décrire l'apéritif par la plante qui est à son origine et qui lui donne son goût. La structure métrique, la répétition ternaire et le caractère intertextuel et ludique de (29a) en font un candidat parfait au statut de slogan d'accroche, tandis que le nom de la marque est accompagné, en (29b) d'une simple requalification hyperbolique qui souligne sa singularité : «L'inimitable» (allusion aux copies et tentatives d'imitation). La parodie du *Veni ; vidi ; vici*, formule attribuée à Jules César, dont Jakobson louait «*The symmetry of three disyllabic verbs with an identical initial consonant and identical final vowel add*»<sup>34</sup>, est transposée dans (29a) sous forme de trois fois trois phrases (sujet + verbe au passé composé soulignant l'accompli) dont l'attaque (/jɛ/)

<sup>34</sup> JAKOBSON, Roman, «Closing Statement...», *cit.*, 1960, p. 358.

et la finale (/e/) sont identiques. Ce slogan, beaucoup plus long que tous les autres (trois phrases) remplit, en fait, le double rôle de slogan d'accroche et de rédactionnel narratif.

La différence entre les deux types de slogans est la même avec le slogan de marque (25b) où le nom de la marque *OPEL* est suivi de deux propriétés connotées positivement et plus additionnées que coordonnées, en forme de devise : *fiabilité et progrès*. En revanche, (25a) est travaillé par le rythme d'une découpe syllabique 3/3//6 et les phonèmes sont systématiquement répétés trois ou deux fois (je les souligne en italiques) : la paronomase la plus sensible étant entre le premier /*lamāta*/ et le dernier mot /*tāpeRamā*/, mise en relation phonique qui instaure une relation de sens en sémantisant le nom propre. Le slogan de marque (25b), centré sur l'éloge sémantique de la marque, au-delà de la voiture Manta, ne présente pas de travail du signifiant.

Le slogan de marque des magasins Coop (27b), en revanche, est travaillé par les répétitions paronomastiques /*puR mwa*/ et /*puR twa*/ qui se projettent même sur le début du slogan d'accroche /*puR mia*/ (dont nous avons plus haut examiné la structure métrique). Seuls phonèmes non répétés : le /e/ du coordonnant, le /t/ de «pour toi» et le /i/ du prénom de la petite fille représentée dans l'image d'accroche.

Dans les publicités de produits de beauté, le nom de la marque a tendance à écraser le slogan. C'est évident avec le slogan de marque (30b), sous la forme d'une sorte de signature (*CLARINS-PARIS*) et, en (30a), de conclusion d'une série de trois propriétés monosyllabiques présentant un idéal de beauté féminine stéréotypé. L'absence de déterminant essentialise les trois propriétés, il s'agit d'adjectifs en attente d'une application à la lectrice de la publicité, portée à s'identifier au mannequin photoshopé de l'image d'accroche : [Pour être/si vous voulez être] *douce, mince* [et] *ferme* [utilisez telle crème de] *Clarins*.

Obéissant à une même logique de placement du nom de la marque en fin de série énumérative, le slogan d'accroche : (38) *Du pain / du vin / du Boursin* prend appui sur l'encadrement des deux substantifs et du nom propre de la marque par la syllabe /*dy*/ et la voyelle nasale /*ɛ*/, dans les trois segments morphosyntaxiques et métriques. Le signifiant du nom de la marque de fromage est pris dans un rythme en expansion du dernier segment : 2/2/3 syllabes, comme dans (30a) où *Clarins ferme* la série : 1/1/1/2 syllabes.

La parataxe renforce l'effet d'addition qui fait du nom propre en position finale la somme des signes de chacune de ces séries et, en (30a), surtout du second, «mince», avec lequel le nom propre entre en écho par la finale : /mɛs/ /klaRɛs/. Effet de rime qui vient s'ajouter, dans (38), aux connotations religieuses du pain et du vin de l'eucharistie catholique à laquelle le fromage semble s'inviter.

Avec (31a), en revanche, la syntaxe phrastique revient en force avec son ordre canonique *sujet-verbe-complément*. Le slogan d'accroche (*La légèreté / se passe / de capitons*) semble écrasé sous le nom propre Élançyl. Ce nom de marque est lui-même motivé par l'association de l'adjectif ÉLANCÉE et du substantif *SILhouette*. Il entre ainsi en écho connotatif avec le premier substantif du slogan d'accroche «la légèreté», dépendante du poids. Le jeu sur *capitons* et les sens enregistrés par les dictionnaires garantit l'accroche. Le *Petit Robert*<sup>35</sup> distingue les sens «1-Bourre de soie» et «2-Chacune des divisions formées par la piqûre dans un siège rembourré» du sens «4-Physiologique : Amas graisseux dans les tissus», accompagné d'un exemple : «Crème contre les capitons». Le sens 3, pourtant positif, «Épaisseur protectrice», est abandonné au profit des disgracieux «amas graisseux». Ce qui permet de vendre un amincisseur anticellulite. Le slogan d'accroche (31a) ne se distingue pas de (31b) par une syntaxe différente. Le nom propre Élançyl, sorte de mot-valise associant ÉLANCÉE et *SILhouette*, apparaît dans le slogan d'accroche et pas dans le slogan de marque. Le recours à la valeur de la science oppose bien le slogan de marque (31b) au jeu avec la polysémie des sens propres et figuré physiologique qui caractérise le slogan d'accroche (31a). La marque se positionne ainsi et revendique, par cette sorte de devise, son sérieux scientifique (positionnement courant dans le domaine des produits de beauté).

On voit que slogan d'accroche et slogan de marque sont graduellement différenciés, le slogan de marque a tendance à se rapprocher du travail intense du signifiant qui caractérise plutôt le slogan d'accroche.

<sup>35</sup> *Le Petit Robert de la langue française*, Édition du cinquantenaire, Paris, Le Robert, 2017, p. 347.

## 4. Le slogan politique

### 4.1. Les politiques et les slogans publicitaires

Nombre de slogans publicitaires détournent des proverbes et la publicité parodie souvent le discours politique<sup>36</sup>. Les emprunts inverses sont plus rares car ils manifestent un processus d'aphorisation secondaire qui surprend par le décalage entre contexte source (discours publicitaire marchand) et contexte d'accueil (discours politique) et l'effacement des frontières qui résulte de cette confusion.

Défendant, au nom du gouvernement, le très contesté projet de loi «sécurité et liberté», sur le plateau de TF1, le 29 mai 1980, le garde des sceaux de l'époque, Alain Peyrefitte, a déclaré : «*Vos juges méritent votre confiance*». Cette phrase a été interprétée comme une aphorisation secondaire du slogan de marque (39) «*VEDETTE / mérite votre confiance*». Cette marque de machines à laver le linge et la vaisselle mettait en scène, dans les années 1970, le personnage de «La mère Denis» qui ponctuait les spots et les affiches d'un célèbre énoncé méta-discursif : «*C'est vrai, ça !*» En première page du *Monde*, Philippe Boucher a vu dans cette aphorisation secondaire l'indice d'une dérive du discours politique. Trouvant le ministre «Tirailé entre les arguments de la mère Denis et la gesticulation des séquences publicitaires», il jugeait que :

La mise en scène pouvait paraître incongrue pour un propos officiel, elle était parfaitement appropriée à l'entreprise de promotion, qui trouvait là un de ses points d'orgue. Ne s'agissait-il pas de vendre le dernier en date des produits officiels en forme de panacée : la sécurité ? La mère Denis était là pour symboliser la lessive qu'il importe de faire contre les pollutions sociales – délinquance et déviance confondues<sup>37</sup>.

Marine Le Pen a eu recours au même procédé le 7 décembre 2015, lendemain du 1<sup>er</sup> tour des élections régionales, en masquant à peine l'aphorisation secondaire : «Je suggère aux Français d'essayer le front national parce que essayer le front national c'est l'adopter»<sup>38</sup>. Elle a repris, plus explicitement, le même slogan sur le

<sup>36</sup> Comme l'a montré Marc BONHOMME dans «Quand la publicité parodie la politique», *Mots. Les langages du politique*, 98 (2012), pp. 31-45.

<sup>37</sup> BOUCHER, Philippe, «Les arguments de la mère Denis», *Le Monde* du 30 mai 1980, en Une et p. 11.

<sup>38</sup> [https://www.lemonde.fr/elections-regionales-2015/video/2015/12/07/marine-le-pen-suggere-aux-francais-d-essayer-le-fn-car-l-essayer-c-est-l-adopter\\_4826083\\_4640869.html](https://www.lemonde.fr/elections-regionales-2015/video/2015/12/07/marine-le-pen-suggere-aux-francais-d-essayer-le-fn-car-l-essayer-c-est-l-adopter_4826083_4640869.html).

plateau de TF1, le 25 avril 2017 (entre les deux tours des élections présidentielles) : «Donc j'ai envie de dire aux Français : *L'essayer c'est l'adopter*. Essayez de changer de politique essayez une politique qui n'a pas été mise en œuvre [...]». Le slogan (40) *L'essayer c'est l'adopter* est apparu dans des réclames pour une pâte dentifrice et une encre de couleur (en 1889), une bicyclette (en 1890), une cafetière (en 1892) et il a été repris de multiples fois dont, entre autres, en 1999, par une marque de lentilles de contact jetables et journalières (*1-Day Acuvue*, des laboratoires Johnson&Johnson). Réapparu dans une publicité automobile de la marque coréenne KIA, en 2019, ce slogan migrateur est devenu une de ces «phrases sans texte» passées, sous forme de formule toute faite, dans le discours commun.

Comme le rappelle Barbet<sup>39</sup>, la présidente du FN avait utilisé cette stratégie d'*aphorisation secondaire* dans son discours de clôture des «Universités d'été» de son parti (Nice, 11 septembre 2011) : «*L'interdiction de renvoyer dans leur pays les étrangers criminels, les socialistes l'avaient rêvé, Sarkozy l'a fait*». Elle reprenait ainsi un slogan imaginé à la fin des années 1980 par l'agence Leuthe&Associés : (41) «*J'en ai rêvé, Sony l'a fait*». Les échos grapho-phoniques entre les deux noms – SarkOzY / SOnY – ont probablement stimulé la stratégie du calembour complice. La dépréciation des adversaires passe ici par le fait de ramener leur action politique au rang de la publicité ordinaire.

La présence de slogans aphorisés dans l'interdiscours est telle qu'Anne-Sophie Lechevallier, journaliste de *Paris Match*, après avoir pointé un des emprunts de Marine Le Pen à la publicité, a pu se laisser emporter au point d'identifier dans un discours de Hollande une aphorisation secondaire :

Devant les élus rassemblés au 95<sup>ème</sup> congrès des maires de France, François Hollande, élu président de la République six mois plus tôt, reprendra la «signature» de l'enseigne d'électro-ménager Darty, «le contrat de confiance», pour proposer un code de bonne conduite entre les collectivités et l'Etat. (28.04.2017)

Lancé en 1973, le slogan (42) «*Le Contrat de confiance*» est devenu la devise des magasins Darty. Ici encore le rythme, fondé sur un parallélisme (2 fois 3 syllabes en écho : lə-kɔ̃-tRa / də-kɔ̃-fjās),

<sup>39</sup> BARBET, Denis, «Les emprunts discursifs entre politique et publicité. Des échanges inégaux», *Mots. Les langages du politique*, 98 (2012), p. 15.



facilite la mémorisation de la formule. Le problème est cependant que Hollande n'a jamais repris ce slogan ! Comme en attestent le texte publié et le discours prononcé le 20 novembre 2012, aucune des six occurrences du vocable «confiance» n'actualise le slogan, même si les concepts de *pacte* et de *relation* ressemblent à celui de *contrat*. Les collocations de vocables sont les suivantes : «*relation de confiance*» (1<sup>ère</sup> occurrence) et «*pacte de confiance*» (2<sup>ème</sup>, 3<sup>ème</sup> et 6<sup>ème</sup>), les deux autres emplois étant substantivaux : «*La confiance c'est de rappeler...*» (4<sup>ème</sup>) et «*J'ai voulu faire passer ici un message, celui de la confiance...*» (5<sup>ème</sup>). Pour redéfinir les relations entre les communautés territoriales et l'État, le président de la république s'est bien gardé d'emprunter le slogan (42), évitant ainsi la trivialité d'une aphorisation secondaire à la manière de M. Le Pen.

Dans le discours politique, la mise en avant du sentiment de «confiance» d'électrices et d'électeurs appelés à *se fier*, à accorder leur *foi* à une personne ou un parti, est un enjeu que les slogans réduisent parfois de façon outrancière, comme dans ce slogan de la campagne des présidentielles françaises de 1974 dont le dispositif traduit la bipolarisation du débat *droite VS gauche*, qui, ironie du sort, verra triompher le centriste Giscard d'Estaing :

(43)



La lettre initiale du nom est présentée comme contenant la première lettre de la propriété constitutive de l'identité de chacun des candidats. La rime nasale /-ã/, commune aux deux noms propres justifie le parallélisme prolongé par la rime des deux propriétés substantivées : /-fjãs/, sur laquelle portent l'accent et l'allongement de la syllabe. Ces deux propriétés antithétiques sont elles-mêmes en écho paronomastique avec *FrANCe* /fRãs/. En alliant la (typo)graphie, la phonie, la parataxe et l'antithèse, (43) permet de sémantiser chaque nom propre par un nom commun transformé en propriété et ayant valeur de prédicat. La formule ne rappelle pas par hasard les slogans publicitaires (39) et (42), elle en mime la rhétorique : la rime tient lieu d'argument menant à la conclusion : votez pour l'un et pas pour l'autre.

Bien que relativement rares, les emprunts à l'interdiscours publicitaire correspondent à la sloganisation du discours politique. Les stratégies marketing de la vieille «réclame» étaient déjà sensibles

dans ce très ancien slogan de John C. Fremont, candidat, en 1856, du tout nouveau parti républicain antiesclavagiste : (44) *Free Soil, Free Labor, Free Speech and Fremont*. Comme on l'a vu plus haut, le mécanisme est basique : le nom propre est présenté comme la somme des vocables positifs accumulés antérieurement et incarne dans le signifiant de son nom la liberté trois fois proclamée : Fre[e] mont.

L'application des modèles publicitaires a aussi produit des désastres rhétoriques comme ce slogan du républicain Herbert Hoover (1928-1929), que ne sauve pas un parallélisme syntaxique et métrique parfait : (45) *A Chicken in Every Pot and a Car in Every Garage*. Manifestement, un bon canevas formel ne produit pas automatiquement un bon slogan et un slogan médiocre n'empêche pas d'accéder à la présidence des USA.

Le discours politique s'est, au cours du siècle passé, inspiré des stratégies de propagande publicitaire<sup>40</sup>, tout en s'en défendant parfois. Ainsi M. Le Pen, à Metz, le 18 mars 2017 : «Rendre au peuple sa capacité à décider de son avenir, ce n'est pas un slogan, ce n'est pas une lubie, ce n'est pas un thème de campagne. C'est une réforme fondamentale sans laquelle rien n'est possible». À Mirande, le 9 mars, elle avait pourtant donné du slogan en question une définition proche de l'étymologie : (46) «*Au nom du peuple* est notre slogan, notre ligne de conduite, notre profession de foi».

Par rapport au travail poussé du signifiant et de la polysémie identifiés dans les slogans publicitaires, on est frappé par la réduction d'un slogan comme (46) à la simple devise. De même pour (47) *La France forte* (Sarkozy 2012) et le gaullien (48) *La France libre* (Dupont-Aignan 2012), (49) *Oui, la France* (M. Le Pen 2012) ou (50) *Le projet France* (Montebourg 2017) ou encore le slogan-devise récent (11) : *France-Relance*.

#### **4.2. Intertextualité interne des slogans politiques : à la limite du plagiat**

Emmanuel Macron présentait ainsi son propre slogan de campagne, le 17 février 2017, à Bobino : «Pour ces 76 jours à venir, on a un slogan. C'est *En marche* ! et on l'a depuis le début et nous l'avons créé. Les Françaises et les Français l'ont adopté. On ne va pas en chercher un autre». La «création» de ce slogan (51) «*En*

<sup>40</sup> Voir, en particulier, le dossier «Publicité et politique» coordonné par BARBET, Denis, et DESMACHELIER, Dominique, *Mots. Les langages du politique*, 98 (2012).

*Marche !*», qui, image paronomastique, intègre les initiales du prénom (E) et du nom (M) du candidat devenu président, doit cependant être relativisée car, et c'est un aspect de la spécificité des slogans politiques, ils ont tendance à circuler d'un candidat et d'un parti à un autre. Et, en effet, (51) rappelle la fin d'un slogan de Mitterrand en 1988 : (52) *LA / FRANCE UNIE / EST / EN MARCHÉ*. Ce qui inscrit l'originalité créative revendiquée dans une mémoire discursive politique. L'intertextualité politique du slogan du second tour : (53) *Ensemble / la France !* est tout aussi intéressante. Impossible de ne pas penser à (54) *ENSEMBLE / TOUT DEVIENT / POSSIBLE*, de Sarkozy 2007 et plus encore au slogan de Chirac 2002 : (55) *La France en grand / La France ensemble*, qui reprenait son propre slogan de 1988 : (56) *Nous irons plus loin ensemble*. Il est évident que la base rythmique de (55) est la plus intéressante, avec ces nasales /ã/ répétées 3 fois dans chaque membre de 4 syllabes. (53) n'est ainsi que la copie inversée du second membre de (55). Flotter ainsi entre des mémoires discursives de gauche (51) et de droite (53) est révélateur d'un positionnement politique.

Un slogan de Valls 2017 frappe par une intertextualité cette fois interne au discours socialiste : (57) *Une république forte. Une France juste* redistribue les collocations des vocables *France, forte* et *juste* présents déjà dans : (58) *Plus juste, la France sera plus forte* (Royal 2012) et (59) *Présider autrement / une France plus juste* (Jospin 2002). Le parallélisme simplement additif de (57) est moins intéressant que la dynamique causale de (58), appuyée sur une métrique plus prégnante : 2/4/2.

Le glissement de l'intertextualité au plagiat est manifeste quand Fillon, lors des présidentielles de 2017, emprunte au socialiste Montebourg son slogan des législatives de 1997, 2002 et 2007 : (60) *Le courage de la vérité*. En plein «Penelopegate», le remplacement du slogan volé par (61) *Une volonté pour la France*, a été une façon de sortir d'un plagiat qui venait s'ajouter à d'autres indécitesses.

Les slogans politiques américains n'échappent pas aux échanges entre Républicains et Démocrates et au plagiat. Ainsi le slogan (62) *Make America great again!* – dont Trump prétend être l'inventeur et dont il a eu le culot d'avoir demandé et obtenu la marque déposée en juillet 2015 – est un plagiat manifeste du slogan de Reagan, en 1980 : (63) *LET'S MAKE AMERICA GREAT AGAIN*. Ce slogan a été réutilisé par Bill Clinton dans un passage de sa déclaration de

candidature, en 1991 : (64) «I believe that together we can make America great again» et John Kerry, en 2004, en a fait un slogan (65) *Let America be America Again* qui évite le «great» (au sens de *formidable* et devenu tic de langage d'animateur-bonimenteur).

Le célèbre (66) *YES, WE CAN !* d'Obama 2008 est en relation de dialogue intertextuel avec le slogan de Bush 2004 : (67) *Yes, America Can!* La simplicité du rythme produit par les trois monosyllabes de (66) tranche avec l'absence de rythme (1/4/1) et la cacophonie finale d'*AmeriCA-CAN...* de (67). L'interpellation des acteurs politiques (le candidat et les électeurs réunis dans un *nous*) tranche avec la mise en avant plus abstraite de la nation par le candidat républicain. Mais surtout, le slogan d'Obama rappelle aux progressistes et, à la gauche américaine, le célèbre (68) ¡*Sí, Se Puede!* de Cesar Estrada Chavez et des activistes du syndicat des travailleurs agricoles américains *United Farm Workers Union* des années 1960-70. (66) aurait été trop connoté et proche de (68) pour qu'un républicain le prenne comme slogan, mais Obama, ex-animateur de quartier à Chicago en 1985, pouvait mieux en assumer l'intertextualité.

Il est difficile de ne pas mentionner, en écho plurilingue, l'extraordinaire slogan de la chancelière Angela Merkel en pleine crise migratoire, le 31 août 2015, quand elle vient de décider de ne pas repousser les migrants accumulés aux frontières hongroise et autrichienne et qu'elle s'engage et engage les Allemands à les accueillir : (69) *Wir schaffen das !* Littéralement : *On peut le faire !* ou, plus engageant, *On y arrivera !* Avec tout le poids d'action, de création et de travail qu'implique *schaffen, das* référant sobrement à l'intégration de plus d'un million et demi de migrants pour des raisons éthiques qui imposaient de dépasser les positions politiques figées et la peur de l'étranger.

Pour conclure sur une actualité très récente, au cours de sa pré-campagne, Joe Biden avait choisi pour slogan (inscrit sur son *bus-tour*) : (70) *No Malarkey!*, slogan qui lui a valu de nombreux quolibets. Ce slogan, que l'on peut traduire par *Pas de sottises !* ou *Pas de fadaïses !*, a été jugé vieillot (*outdated expression*) et proche de l'image véhiculée par l'âge du candidat démocrate. Il s'en est défendu en insistant sur le fait que ce slogan dénonçait les mensonges et autres «vérités alternatives» de Trump et son administration. Deux slogans plus classiques ont émergé par la suite. Le premier, avancé comme un plan de reprise économique, possède

une force rythmique indéniable, portée par la triplification du B initial, rappel du nom du candidat : (71) *BUILD BACK BETTER*. Les deux premiers mots monosyllabiques mettent en avant la nécessité de reconstruire l'Amérique. Ce qui pourrait apparaître comme un retour en arrière est corrigé par le dernier mot bi-syllabique, qui met en avant l'idée de progrès : *reconstruire EN MIEUX*.

Le deuxième slogan, qu'on peut traduire par *Nos meilleurs jours sont encore à venir*, a dominé le moment de l'investiture ; c'est un message d'espoir : «*our*» s'opposant à la fois à l'égo surdimensionné de Trump et à l'abstrait de la nation :

(72) *OUR / BEST DAYS / STILL LIE / AHEAD.*

La priorité est accordée à la syntaxe et à la transparence du sens, à la différence de la puissante rythmicité de (71). Sans grand travail du signifiant (hors l'écho entre *BiDen* et *Best Days* qu'on trouvait déjà, en (71), dans *BUILD*), ce slogan est difficilement scandable et donc d'une faible oralité, mais il tourne résolument le candidat et les électeurs vers l'avenir, en combattant à la fois l'image de l'âge du candidat démocrate et les données d'un contexte accablant : crise sanitaire, violences policières et urbaines, gouvernance irrationnelle du pyromane de la Maison-Blanche ; contexte que Biden a résumé par une «petite phrase» qui aurait fait un bon slogan : «Trop de colère, trop de peur, trop de divisions» (Wilmington, 20 août 2020).

#### **4.3. Quand le slogan redevient texte : deux études de cas**

Il me paraît nécessaire de compléter la brève mais superbe analyse, par Jakobson, du fonctionnement rythmique et sémantique du slogan de la campagne électorale de Dwight D. Eisenhower, en 1952 :

Both cola of the trisyllabic formula «I like / Ike» rhyme with each other, and the second of the two rhyming words is fully included in the first one (echo rhyme), /layk/–/ayk/, a paronomastic image of a feeling which totally envelops its object. Both cola alliterate with each other, and the first of the two alliterating words is included in the second: /ay/–/ayk/, a paronomastic image of the loving subject enveloped by the beloved object<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> JAKOBSON, Roman: «Closing Statement...», *cit.*, p. 357.

Jakobson conclut cette analyse par cette phrase qui vaut pour tout notre corpus : «Le rôle secondaire de la fonction poétique renforce le poids et l'efficacité de cette formule électorale». Cette analyse souffre néanmoins de la tendance que nous avons observée à l'autonomisation du slogan. Certes (73) *I like Ike* a été employé de façon autonome, dans des occurrences fortement iconisées, comme dans ces badges tricolores du parti républicain :

(73<sub>2</sub>)(73<sub>3</sub>)

Il a connu aussi ces variantes icono-textuelles :

(73<sub>4</sub>)(73<sub>5</sub>)

Mais, fait pour être scandé et chanté, (73) a donné lieu à un des premiers spots de marketing politique télévisuels, sous forme d'un dessin animé en noir et blanc, produit par Roy O. Disney, représentant un défilé de partisans (hommes, femmes, enfants, animaux mêlés, dont l'éléphant républicain)<sup>42</sup> :

<sup>42</sup> <https://www.knowitall.org/video/television-i-ike-campaign-artopia>.



Ce «cartoon» d'une durée d'à peine une minute était accompagné d'une chanson écrite par Irving Berlin (je numérote les segments répétés et souligne le refrain en italiques) :

SINGERS:

Ike for President<sup>1</sup>. Ike for President<sup>2</sup>. Ike for President<sup>3</sup>.

*You like Ike, I like Ike<sup>1</sup>, everybody likes Ike for President<sup>4</sup>.*  
*Bring out the banners, beat the drums, we'll take Ike to Washington<sup>1</sup>.*  
 We don't want John or Dean or Harry. Let's do that big job right.  
 Let's get in step with the guy that's hep. Get in step with Ike.

*You like Ike, I like Ike<sup>2</sup>, everybody likes Ike for president<sup>5</sup>.*  
*Bring out the banners, beat the drums, we'll take Ike to Washington<sup>2</sup>.*  
 We've got to get where we are going, travel day and night.  
 Let Adlai go the other way. We'll all go with Ike.

*You like Ike, I like Ike<sup>3</sup>, everybody like Ike for President<sup>6</sup>.*  
*Bring out the banners, beat the drums, we'll take Ike to Washington<sup>3</sup>.*  
 We'll take Ike to Washington<sup>4</sup>!

ANNOUNCER: Now is the time for all good Americans to come to the aid of their country.

Le cotexte répété de (73) est donc la série : *You / I / everybody likes Ike for President* et, en fait, «I like Ike» (répété seulement 3 fois) est noyé dans un ensemble dont ressortent le slogan de campagne plus direct et simple : *Ike for President*, répété 6 fois, et *we'll take Ike to Washington* qui est non seulement répété 4 fois, mais constitue la chute de la chanson. Le surnom *Ike*, qui induit une relation de proximité avec le candidat, envahit le texte : il est répété 18 fois. Par ailleurs, la chanson est saturée de directifs mobilisateurs : 4 dans la 1<sup>ère</sup> strophe, 3 dans la 2<sup>ème</sup> et 2 dans la 3<sup>ème</sup>.

La conclusion du présentateur, seul énoncé non chanté, retrouve le ton plus partisan et même populiste qui consiste à exclure de la catégorie des «bons américains» ceux qui ne voteraient pas pour le candidat républicain.

Adlai Stevenson, adversaire démocrate malheureux d'Eisenhower, dénoncera fermement ce tournant marketing des élections présidentielles : «*The idea that you can merchandise candidates for high office like breakfast cereal is the ultimate indignity to the democratic process*»<sup>43</sup>.

Sous une autre modalité générique, le processus de textualisation du slogan de M. Le Pen au second tour des élections présidentielles françaises de 2017 : (74) *Choisir la France* est réalisé dans sa profession de foi en forme de lettre aux Français. À côté de la photo de son visage, la phrase qui constitue le deuxième paragraphe est reprise et modifiée (je souligne les répétitions du slogan en petites capitales) :



Mes chers compatriotes, de métropole, de l'Outre-Mer, et de l'étranger, Nous ne pouvons pas continuer à mener la même politique que celle du quinquennat Hollande où la France s'est effondrée dans tous les domaines. C'est pourtant ce que veut mon adversaire, soutenu par toutes les anciennes figures du système dont François Hollande, et déterminé à aller plus loin dans le saccage de la France, de notre protection sociale et de notre identité nationale.

JE VOUS PROPOSE à l'inverse DE CHOISIR LA FRANCE.

CHOISIR LA FRANCE, c'est retrouver notre indépendance, c'est protéger notre mode de vie, préserver notre pays de l'immigration massive et du communautarisme. C'est permettre le respect d'une laïcité ferme, protéger les droits des femmes. C'est aussi mener une lutte implacable contre le terrorisme islamiste et l'insécurité chronique qui empoisonnent la vie de millions d'entre vous.

<sup>43</sup> En 1972, John O'Toole, président d'une des grandes agences américaines de publicité formulait encore ce souhait : «Je demande aux publicitaires de ne pas confondre les candidats à la présidence avec un déodorant et la Maison Blanche avec une aisselle» (cité par Roger-Gérard SCHWARTZENBERG, *L'État spectacle*, Paris, Flammarion, 1977, p. 182).



CHOISIR LA FRANCE, c'est faire en sorte que les emplois soient créés sur notre territoire, au bénéfice des Français, c'est lutter contre la concurrence internationale déloyale et renforcer le pouvoir d'achat de nos compatriotes, c'est rendre à la France la possibilité de faire du patriotisme économique et de se protéger dans la mondialisation sauvage.

Ne renoncez pas, soyez fiers d'être Français. Vous n'avez que la France pour vous défendre, la France n'a que vous pour la défendre.[*signature*]

Le troisième paragraphe assure la prise en charge énonciative (JE VOUS PROPOSE DE *choisir la France*) et polémique du slogan de campagne («à l'inverse» du deuxième paragraphe (§2) et de son «adversaire»). Le slogan répété sert d'introduction aux §4 et §5 qui en explicitent les sous-entendus : thèmes de l'immigration et de la perte de l'identité nationale (§4), puis de la préférence nationale (§5). La répétition du slogan fait des paragraphes centraux le noyau programmatique de la lettre et confère aux §2 et §6 le statut d'exorde et de péroraison. Le §6 possède toutes les caractéristiques de la péroraison : après les infinitifs qui ponctuent un programme d'action hors temporalité, les impératifs de la première phrase interpellent les destinataires-électeurs et le double chiasme de la dernière phrase a toutes les apparences formulaires d'un autre slogan, centré sur la défense de la nation menacée (renvoi au §2) :

VOUS n'avez que LA FRANCE	pour VOUS défendre,
<i>chiasme 1</i>	<i>chiasme 2</i>
LA FRANCE n'a que VOUS	pour LA défendre

### **5. Conclusion : une signification qui échappe à la définition**

De la comparaison des 74 slogans cités, il ressort qu'on ne peut pas établir de règles de bonne formation du «bon slogan», ni prédire lequel sera publicitairement ou politiquement le plus efficace, mais il est certain que le rythme et, plus largement, la texture phonique et l'exploitation des ressources que Jakobson rangeait dans la fonction poétique du langage donnent à certains d'entre eux une oralité qui en renforce l'impact et en facilite la mémorisation. L'aphorisation des slogans est la conséquence de leur densité textuelle, même si, comme les titres de livres, de films ou d'articles, ils sont péritextuellement liés à leur co-texte verbal et iconique et portent les traces d'usages antérieurs en variation. Leur autonomie est donc toute relative. En privilégiant les

études de cas, il s'agissait d'illustrer la textualité complexe des différents grands types de slogans, en entrant, quand c'était possible, dans leur historicité de faits de discours, mais, pour chacun de ces types, des travaux sur corpus restent à entreprendre<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Comme, par exemple, l'étude des slogans de l'élection présidentielle française de 2017 entreprise par Alida Maria SILLETTI, «Les slogans des élections présidentielles françaises de 2017 : des *petites phrases* potentielles ?», *Lingue e Linguaggi*, 29 (2019), pp. 315-336. [<http://siba-ese.unisalento.it>].

**MANIFESTATIONS ET CARACTÉRISTIQUES DU  
RYTHME DANS LES PARÉMIES ET  
AUTRES TEXTES**

**MANIFESTATIONS AND  
CHARACTERISTICS  
OF RHYTHM IN PAREMIAS AND  
OTHER TEXTS**

**MANIFESTACIONES Y CARACTERÍSTICAS  
RÍTMICAS EN LAS PAREMIAS Y  
OTROS TEXTOS**

JEAN-CLAUDE ANSCOMBRE

CNRS-LT2D (Université de Cergy-Pontoise, France)

**Résumé:** Les diverses manifestations métriques et rythmiques observées dans les parémies contemporaines espagnoles et françaises montrent le caractère récurrent de certaines structures. On retrouve ces mêmes structures dans les phrases situationnelles, les comptines et les slogans, mais également dans certaines constructions morphologiques.

**Mots-clés:** mètre, rythme, schéma rythmique, parémie, phrase situationnelle, locutions adverbiales.

**Abstract:** On the base of metrical and rhythmical evidences in modern French and Spanish paremias, this study claims the existence of recurrent metrical structures. Such structures can

also be found not only in texts like situational sentences, nursery rhymes and slogans, but in certain morphological constructions as well.

**Keywords:** meter, rhythm, paremia, situational sentence, adverbials.

**Resumen:** En base a manifestaciones métricas y rítmicas observadas en un corpus contemporáneo de paremias españolas y francesas, este trabajo analiza la presencia de estructuras métricas recurrentes. Esas mismas estructuras aparecen no solamente en frases situacionales, cantinelas y eslóganes, sino también en locuciones adverbiales.

**Palabras clave:** métrica, rítmica, paremia, frase situacional, locuciones adverbiales.

### 1. L'opposition prose/poésie : quelques remarques

Ce travail propose un regard critique sur l'opposition entre *prose* et *poésie*, telle du moins que représentée par un certain nombre de vulgates. Ces vulgates, largement répandues dans un public non averti, présentent la poésie comme le lieu par excellence de la métrique et de la rythmique. Il s'agit de manifester un type particulier d'expressivité moyennant des règles propres à cet art. A l'inverse, la prose n'est vue que comme la forme 'ordinaire' du discours, et tout bien considéré, n'est astreinte à respecter que les règles de la grammaire<sup>1</sup>. Cette vulgate a des retombées non négligeables, puisque les meilleures grammaires prennent les textes en prose pour norme, et n'étudient jamais les structures poétiques. Ce ne sont d'ailleurs pas les seuls ouvrages à adopter cette vision, et Quilis déclare ainsi que :

El poema [...] se realiza potenciando los valores expresivos del lenguaje por medio de un ritmo pleno. El ritmo supone una especial ordenación de los elementos que constituyen la cadena hablada, tanto estrictamente fónicos como lingüísticos. Cuando la lengua se adapta espontáneamente a su finalidad comunicativa, la organización de estos elementos es *libre, asimétrica e irregular*, y resulta la ordenación de la cadena hablada que se llama *prosa*...<sup>2</sup>

Dans cette perspective, l'opposition *prose/poésie* coïncide avec *non rythmiquement structuré/ rythmiquement structuré*. Un texte rythmé ne peut être que poétique, et vice-versa. C'est cette vulgate que nous voudrions examiner à travers l'étude des parémies, qui donne également lieu à des vulgates à notre avis discutables<sup>3</sup>. Nous

<sup>1</sup> Il ne s'agit ici que de la vulgate concernant l'opposition prose/poésie. Nous sommes parfaitement conscient de l'existence de courants et travaux différents de cette vulgate, ainsi MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique* I, Paris, Gallimard, 1973, et sa critique de l'opposition *prose/poésie*, et beaucoup d'autres.

<sup>2</sup> QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 15.

<sup>3</sup> Cf. ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Pour une théorie linguistique du phénomène parémique», in Jean-Claude Anscombre, Bernard Darbord & Alexandra Oddo (dirs.), *La parole exemplaire*, Col. *Recherches*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 21-39.

défendrons plus particulièrement trois thèses: a) non seulement les parémies sont des entités linguistiques à part entière, mais elles exhibent des structure rythmiques récurrentes, en nombre limité; b) ces structures sont comparables aux structures habituelles de la poésie; c) d'autres catégories lexicales montrent également des structures rythmiques, et la question se pose de déterminer si le type de structure rythmique est ou non spécifique d'une catégorie donnée.

Notre propos n'est pas ici de renouveler les concepts de la rythmique ou de la poétique, nos connaissances en la matière n'y suffiraient pas. On nous permettra en revanche d'utiliser assez librement ces mêmes concepts pour mettre en évidence une série de phénomènes relevant à notre avis du statut de la rythmique en langue.

## 2. Parémies et rythme

### 2.1. Les vulgates

Les nombreuses (et tenaces) vulgates concernant les parémies ont principalement trait à leur forme, leur origine, leur rôle socio-linguistique, leur évolution en diachronie, et enfin la présence d'assonances ou d'allitérations. En fait, les parémies ont été très tôt exclues des phénomènes d'essence linguistique, et ce pour diverses raisons<sup>4</sup>. Une vision très normative de la langue et de son usage considère comme incorrectes les phrases nominales et plus généralement averbales. Les constructions paratactiques, qui abondent dans les parémies – mais également dans les exclamatives et les formations de type onomatopéique – résultent d'une oralité vulgaire et pauvre en procédés linguistiques, issue plus de l'affect que de la logique: les proverbes sont une *rhétorique du pauvre*, ou encore une *filosofía vulgar*, fustigée dans l'*Esbozo*, Grevisse, et bien d'autres. Issues du *vulgus*, du peuple, du *folk*, les parémies relèvent du folklore, et leur langue est celle du peuple. Ce n'est pas vraiment une langue, tradition qui prend racine dès Vaugelas, relayée par Voltaire, puis Littré (s.v. 'proverbe'). Condamnation également outre Pyrénées, dès Valdés, puis Don Quichotte, tristement résumée par le parémiologue esagnol Martínez Kleiser<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 23 sq.

<sup>5</sup> Pour un examen détaillé de ces vulgates, cf. ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Pour une théorie...», *cit.*

Ce rejet systématique s'appuie sur toute une série de vulgates, dont la principale caractéristique est qu'un minimum de vérification en conclut à leur caractère largement erroné. Ainsi, il a été souvent noté que les parémies présentent certaines caractéristiques rythmiques, en particulier des assonances et des allitérations. Par exemple l'homophonie *-echo* dans *A lo hecho, pecho*. Ou encore l'assonance *u-a* dans *A quien madruga, Dios le ayuda*. En français, la parémie *Aide-toi, le ciel t'aidera* exhibe un double chiasme consonantique et morphologique, et *C'est le pot de terre contre le pot de fer* la répétition de *pot*, plus l'homophonie de *ter/de fer*. Il ne peut s'agir là de procédés poétiques sous peine de devoir admettre que ce peuple incapable de belle langue serait cependant apte à manipuler des structures rythmiques. Il ne s'agit pas non plus de prose : la syntaxe 'déficiente' des parémies et les nombreux 'archaïsmes' qu'elles exhibent en font des unités lexicales non analysables. Ces assonances, allitérations, répétitions, sont donc dues à des facteurs externes, en aucun cas internes. D'où la vulgate habituelle : il s'agit là de procédés mnémotechniques, d'une aide à la mémorisation. Elle se heurte cependant aux objections suivantes :

(i) Que la présence de répétitions et autres phénomènes rythmiques aide à la mémorisation n'implique pas que ce soit la seule raison de leur emploi, sauf à considérer toute la poésie comme une simple entreprise de mémorisation de textes par le rythme. Or les phénomènes rythmiques sont la marque *même* de la structure numérique spécifique de la poésie, et non un ajout.

(ii) Les locuteurs d'une langue donnée à une époque donnée connaissent et utilisent au plus quelques centaines de proverbes. On peut s'étonner que si les éléments rythmiques qu'ils présentent sont dus à des soucis de mémorisation, ces mêmes éléments ne soient pas utilisés ailleurs en langue. Or nous connaissons plusieurs milliers de mots, de locutions verbales, un nombre important de dates, de données historiques, de formules de tous types, des citations, pour la mémorisation desquels aucun procédé mémoriel particulier n'a été nécessaire. On n'a pas jugé utile d'inventer des grilles mnémoniques pour ce savoir pourtant indispensable à la vie quotidienne,

(iii) Plus : toutes les parémies d'un état de langue donné ne présentent pas de telles structures rythmico-métriques, ce qui peut sembler surprenant si l'aide de procédés spécifiques est à ce point nécessaire pour les garder en mémoire. En effet, les parémies entrent dans des cycles où elles peuvent acquérir des structures

rythmico-métriques, puis les perdre par la suite<sup>6</sup>, en particulier par troncature<sup>7</sup>. Ainsi l'actuelle *Cada loco con su tema* est apparue sous cette forme (entre autres) dès le xv<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. La variante *Cada lobo por su senda* se trouve chez Correas (ca. 1630)<sup>9</sup>, et les deux leçons apparaissent comme combinées sous la forme d'un *pareado*, *Cada loco con su tema y cada lobo por su senda* avec assonance *tema/sendá*, dans l'*Academia Usual* (1780). Cette dernière forme perd enfin du terrain face à la forme tronquée *Cada loco con su tema*. Après avoir ainsi parcouru un cycle complet, cette parémie a finalement perdu une structure rythmique prétendument indispensable à sa mémorisation.

(iv) Comme souvent noté<sup>10</sup>, beaucoup de slogans s'inspirent de structures parémiques. Par exemple *Efficace et pas cher, c'est la MAAF qu'j'préfère* pour le français (Assurances La MAAF), *Cuando haces pop, ya no hay estop* (Patatas fritas Pringles). Or si la structure rythmique est à but purement mnémonique, on n'explique pas le gain en persuasion qu'acquiert ainsi le slogan. En effet, il est indiscutable que *Ça vous a plus, c'est Lustucru* procure à la marque Lustucru un attrait totalement absent de par exemple *Les pâtes Lustucru, c'est bon*. Ou encore pour l'espagnol, *Cuanto más pequeña es la burbuja, más grande es el cava*, face à *Un cava con burbujas es un buen cava*. Là encore, l'hypothèse mnémonique n'explique rien.

<sup>6</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Matrices rythmiques et parémies», en Jean-Claude Anscombre, Bernard Darbord y Alexandra Oddo (coords.), *La parole exemplaire.*, cit., pp. 147-158; «Rythme, rime et métrique dans les parémies», en César García de Lucas & Alexandra Oddo (eds.), *Quando me pago só monje e quando me pago soy calonje. Studia in honorem Bernard Darbord*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 25-39.

<sup>7</sup> Sur les modifications que peuvent subir les parémies, cf. Oddo, Alexandra, «Phénomènes de troncature», en Jean-Claude Anscombre, Bernard Darbord y Alexandra Oddo (coords.), *La parole exemplaire.*, cit., pp. 133-146; Vers un refranero diachronique. Analyse linguistique de l'évolution des proverbes espagnols depuis le Moyen-Âge, Paris, Lambert-Lucas, 2013.

<sup>8</sup> *Cancionero castellano del siglo xv*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

<sup>9</sup> CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, edición de Víctor Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992.

<sup>10</sup> Cf. pour le français ADAM, Jean-Michel, & BONHOMME, Marc, *L'argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Nathan, 2013. Et plus récemment, PAHUD, Stéphanie, «Slogans et proverbes : deux paroles 'mythiques'», en Jean-Claude Anscombre, Bernard Darbord y Alexandra Oddo (coords.), *La parole exemplaire...*, cit., pp. 212-226. Pour l'espagnol, HERRERO CECILIA, Juan, «El eslogan publicitario y el juego de la ambigüedad semántica», *Paremia*, 6 (1997), pp. 337-48.



(v) Enfin, les structures rythmiques qu'on peut dégager dans les parémies se retrouvent également dans les poésies 'officielles'. Ce qui nous renvoie à l'argument (i).

## 2.2. Les parémies : quelques définitions et précisions

Les unités lexicales désignées sous le nom de *formes sentencieuses* sont entourées d'un flou définitoire surprenant, ce que montre la simple consultation de dictionnaires de langue. Il convient donc de définir une catégorie linguistique – ici les proverbes – indépendamment d'une intuition immédiate parfois chancelante. Nous rappellerons brièvement notre position sur la question<sup>11</sup>. Une *parémie* sera un texte<sup>12</sup> : a) clos; b) autonome; c) combinable avec un marqueur médiatif du type de *comme on dit*; d) générique; e) minimal pour ces propriétés. Pour les notions de *texte* et d'énoncé, on pourra se reporter à Berrendonner & Béguelin<sup>13</sup> et Berrendonner<sup>14</sup>. L'autonomie est la faculté plus ou moins grande qu'ont les parémies de pouvoir être déplacées à l'intérieur d'un texte. La *généricité* des parémies, enfin, est une sorte d'universalité globale qui n'est pas l'analyticité<sup>15</sup>. Quant au marqueur médiatif, il sert à présenter la parémie comme ayant une origine communautaire. On vérifiera l'essentiel de ces propriétés sur l'exemple : «Del que te manda, hay que cuidarse siempre. – *Del amo y del mulo, cuanto más lejos más seguro, como dicen en mi pueblo – añadió Robles...*»<sup>16</sup>.

Notre propos est de montrer que certains découpages des parémies font apparaître des structures rythmiques, en entendant par

<sup>11</sup> Cf. ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Pour une théorie...», *cit.*, p. 27.

<sup>12</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Parole proverbiale et structures métriques», *Langages*, 139 (2000), pp. 6-26. Un *texte* sera toute séquence attestée et considérée comme trace de surface d'une organisation discursive. Le texte est du niveau des observables. En particulier, toute combinaison d'énoncés sera un texte, l'inverse n'étant pas vrai. Si certaines parémies sont des énoncés simples, d'autres en revanche peuvent en comporter plusieurs. Ainsi *Les apparences sont trompeuses* (un énoncé) face à *A Dios rogando y con el mazo dando* (deux énoncés).

<sup>13</sup> BERRENDONNER, Alain, & BEGUELIN, Marie-José, «Pour en finir avec la phrase», en Groupe de Fribourg (éd.), *Grammaire de la période*, Berne, Peter Lang, 2012, pp. 3-19.

<sup>14</sup> BERRENDONNER, Alain, «De l'autonomie sémantique de la phrase», en Jean-Claude Anscombre, Bernard Darbord, Alexandra Oddo y César García de Lucas (dirs.), *La phrase autonome*, *Gramm-R*, vol. 31, Berne, Peter Lang, pp. 19-32.

<sup>15</sup> Cf. sur ce point précis KLEIBER, Georges, «Phrases génériques et raisonnement par défaut», *Le français moderne*, 56, 1/2 (1988), pp. 1-15. Pour un point de vue général sur la *généricité*, ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Génériques et *généricité* en français», *Cahiers de lexicologie*, 2, 111 (2017), pp. 29-56.

<sup>16</sup> SILVA, Lorenzo, *La reina sin espejo*, Barcelona, Destino, 2005, p. 169.

*rythme* tout arrangement d'un texte en structures récurrentes<sup>17</sup>. Ces structures peuvent reposer sur des assonances, allitérations, etc., en bref des *rimes*. Ou sur des distributions numériques au niveau des syllabes, i.e. des repères *métriques*, les deux procédés n'étant pas exclusifs l'un de l'autre. Nous utiliserons dans ce but les outils et concepts usuels de la poésie<sup>18</sup>. Notre propos n'est pas d'exposer un système, un modèle, déjà prêt à l'emploi : nous n'en sommes pas là<sup>19</sup>. Nous proposons simplement de mettre en évidence un phénomène récurrent dans les productions parémiques, et présentant de fortes analogies avec les structures poétiques 'officielles'.

### 2. 3. *Corpus et méthodologie*

L'étude utilise une liste de 304 parémies espagnoles et de 304 parémies françaises. Ces deux listes ont été obtenues à partir de deux corpus pour chaque langue : un corpus de type écrit (*CREA* pour l'espagnol, *FRANTEXT* pour le français) et un corpus de type oral (*Sketch Engine/esTenTen18* pour l'espagnol et *Sketch Engine/frTenTen12* pour le français). Une parémie n'a été retenue que si : a) elle satisfait linguistiquement à la définition d'une parémie (cf. *supra*) dans les corpus envisagés ; b) elle apparaît au moins une fois dans l'un des deux corpus retenus pour chaque langue<sup>20</sup> ; c) on peut en trouver au moins un emploi pertinent, qu'il soit oral, écrit, roman, presse, essai, etc. Les parémies traitées ici relèvent donc non seulement de la langue contemporaine, mais également de l'usage contemporain. Ainsi, la plupart des hispanophones connaissent la parémie *Piedra movediza moho nunca la cobija*. Elle appartient donc à la langue contemporaine, mais n'apparaît ni dans le *CREA*, ni dans *esTenTen18*. Elle doit être considérée comme sortie de l'usage contemporain.

<sup>17</sup> Cf. BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 327-35.

<sup>18</sup> Pour l'espagnol, PARDO, Madeleine & Arcadio, *Précis de métrique espagnole*, Paris, Armand Colin, 2005; QUILIS, Antonio, *Métrica*, cit.. Pour le français AQUIEN, Michèle, *La versification*, Coll. *Que sais-je?*, n° 1377, Paris, PUF, 1990; *Dictionnaire de poésie*, Coll. *Guides de la langue française*, Paris, *Le livre de poche*, n° 6006, 1993 ; CORNULIER, Benoît de, *Théorie du vers*, Paris, Seuil, 1982 ; *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, PUL, 1995.

<sup>19</sup> Pour une tentative en ce sens, cf. D'ANDREA, Giulia, *Le rythme dans les proverbes français*, Lecce, Adriatica Editrice Salentina, 2008.

<sup>20</sup> Il arrive en effet qu'une parémie soit banale à l'écrit et non attestée à l'oral, et à l'inverse. Ainsi, *Qui casse les pots les paie* n'apparaît pas dans *FRANTEXT*, mais est abondamment attestée dans *frTenTen12*. À l'inverse, *Aprendiz de todo, maestro de nada* est absente de *esTenTen18* mais est documentée dans *CREA*.

Le découpage utilisé ici repose prioritairement sur la présence de répétitions, d'assonances et d'allitérations, et non fondamentalement sur les structures syntaxiques et/ou sémantiques des parémies étudiées, même si ces caractéristiques peuvent éventuellement intervenir ou guider le choix. Nous ne retiendrons pas, en particulier, la notion de bi-membrisme telle qu'elle est habituellement exposée, et qui fait d'un exemple comme *Quien fue a Sevilla, perdió su silla*, le prototype de la structure parémique. Pour nous, *A l'impossible/nul n'est tenu* est tout aussi bi-membre – selon le découpage proposé, bien que ne comportant pas deux énoncés. Ou encore *Agua pasada/no mueve molino*, *Apprenti/n'est pas maître*, où le découpage est de type prédicat + argument. Nous nous proposons donc, sur le corpus proposé, de mettre en évidence des structures régulières récurrentes, et d'en dresser la liste pour les deux langues. Ces structures seront essentiellement de deux types : rimiques et métriques. Le type rimique est illustré par *Quien fue a Sevilla/perdió su silla* – isorimique -illa/-illa, le type métrique repose sur le décompte syllabique, et ce décompte est phonétique ; il suit les règles habituelles de la métrique de la langue de la parémie étudiée, en particulier pour les synalèphes. Nous faisons nôtre en effet la thèse de Sarmiento selon laquelle cette poésie 'naturelle' présente en langue aurait servi de point de base à la poésie 'officielle'<sup>21</sup>. Il n'est donc pas outrancier de supposer que cette poésie naturelle est régie par des règles proches voire identiques à celle de la poésie officielle. On peut illustrer le type métrique par la parémie française *A beau mentir/qui vient de loin*, qui présente une structure isosyllabique 4 + 4. Notre hypothèse de base sera que, dans les deux langues considérées ici, la plupart des parémies présentent une structure rimique et/ou métrique, et peuvent donc être considérées comme des *strophes*, i.e. une combinaison de plusieurs éléments – que nous appellerons *vers* - qui forment cette structure. Pour qu'il y ait rime ou mètre, il faut qu'il puisse y avoir comparaison : la structure métrique ou rimique d'une parémie supposera donc un minimum de deux vers. Une parémie étant un texte clos et autonome, la restriction formulée par Aquien<sup>22</sup>, Mazaleyra<sup>23</sup>, et déjà présente chez

<sup>21</sup> PADRE SARMIENTO, *Memorias para la Historia de la poesía y poetas españoles*, 1775. Cf. également, pour une thématique proche, FRENK, Margit, «La compleja relación entre refranes y cantares antiguos», *Paremia*, 6 (1997), pp. 235-244.

<sup>22</sup> AQUIEN, Michèle, *La versification...*, cit.

<sup>23</sup> MAZALEYRA, Jean, *Éléments de métrique française*, Paris, Ed. Armand Colin, 1995, p. 80 sq.

Grammont<sup>24</sup> sur les rimes plates ne constituant pas une structure, un tout, ne s'applique pas ici. Une strophe (parémique) peut n'avoir, que deux vers, comme le soutiennent d'ailleurs pour l'espagnol en général Quilis et Pardo, et Cornulier<sup>25</sup> pour le français.

Nous ferons usage des notations suivantes, qui reprennent de façon (outrageusement) simplifiée des notations classiques en poésie : à chaque vers sera attaché une suite de symboles de type a (x), a étant le type de l'élément éventuellement rimique, et x le décompte syllabique. Enfin, la notation x y symbolisera une synalèphe. Ainsi, *Quien fue a Sevilla/perdió su silla* comporte une synalèphe, et sa structure est isorimique (-illa/-illa) et isosyllabique 5 + 5. Sa structure est donc de type a (5) a (5). *A beau mentir/qui vient de loin* est de type a (4) b (4). Enfin, *Agua corriente/no mata a la gente* est de type a (5) a (6): isorimique mais non isosyllabique.

### 3. Classification des structures rimiques et métriques obtenues

Voici les résultats obtenus pour les deux langues :

#### 3.1. Espagnol

##### 3.1.1. Structures rimiques (152 cas)

Elles résultent d'un découpage effectué sur la base de phénomènes rimiques. Bien entendu, certaines structures rimiques sont également métriques, i.e. présentent aussi des structures métriques récurrentes. On se reportera aux conclusions pour l'analyse des résultats.

#### A. Distiques (103 cas)

- a (x) a (x), type *Quien fue a Sevilla/perdió su silla*, 33 cas.
- a (x) a (x + 1), type *Agosto/frío en rostro*, 16 cas.
- a (x + 1) a (x), type *A lo hecho/pecho*, 18 cas.
- a (x) a (x + 2), type *Ande yo caliente/Y riase la gente*, 13 cas.
- a (x + 2) a (x), type *Agua que no has de beber/déjala correr*, 18 cas.
- a (x) a (x + n), avec  $n \geq 3$ , type *De grandes cenas/están las sepulturas llenas*, 1 cas<sup>26</sup>.
- a (x + n) a (x), avec  $n \geq 3$ , type *Donde hay confianza/da asco*, 4 cas.

<sup>24</sup> GRAMMONT, Maurice, *Petit traité de versification française*, Paris, Ed. Armand Colin, 1969, p. 78 sq.

<sup>25</sup> QUILIS, Antonio, *Métrica*, cit. ; PARDO, Madeleine & Arcadio, *Précis de métrique...*, cit. ; CORNULIER, Benoît de, *Théorie du vers*, cit.

<sup>26</sup> La structure est a (5) a (9), unique de son genre.

## B. Tercets (31 cas)

- a (x) a (y) a (z), type *En martes/no te cases/ni te embarques*, 4 cas.
- a (x) b (y) a (y), type *A cada puerco/le llega/su San Martín*, 27 cas.

## C. Quatrains (14 cas)

- a (x) b (y) b (w) b (z), type *A caballo/Regalado/No le mires/El dentado*<sup>27</sup>, 5 cas.
- a (x) b (y) a (w) b (z), type *Del agua mansa/me libre Dios/que de la brava/me guardaré yo*<sup>28</sup>, 3 cas.
- a (x) a (y) b (w) b (z), type *Por san Blas/la cigüeña verás/y si no la vieres/año de nieves*, 2 cas.
- a (x) b (y) a (w) c (z), type *Día/de mucho/víspera/ de nada* = a (2) b (3) a (2) c (3), 1 cas.
- a (x) b (y) c (w) b (z), type *De los cuarenta/para arriba/no te mojes/la barriga*, 2 cas.
- a (x) b (y) c (w) a (z), type *Vísteme/ despacio/que tengo/ prisa*, 1 cas.

## D. Quintils (3 cas)

- a (x) a (y) b (v) a (w) a (z), type *Quien/a hierro/mata/a hierro/muere*, 1 cas.
- a (x) a (y) b(v) a (w) c (z), type *Cualquier/tiempo/pasado/fue/mejor*, 1 cas.
- a (x) b (y) a (v) c (w) a (z), type *Cuando las barbas/de tu vecino/veas pelar/echa las tuyas/a remojár*<sup>29</sup>, 1 cas.

## E. Sizains (1 cas)

- a (x) a (y) b (u) b (v) a (w) b (z), type *Tanto va/el cántaro/a la fuente/que allí deja/el asa/o la frente*, 1 cas.

**3.1.2. Structures métriques (148 cas)**

Le découpage est cette fois effectué sur la seule base du décompte syllabique. Les structures métriques qui sont également rimiques ne sont pas retenues, et figurent seulement dans 3.1.1.

## A. Distiques (140 cas)

- a (x) b (x), type *A la ocasión/la pintan calva*, 40 cas.
- a (x) b (x + 1), type *Agua pasada/no mueve molino*, 36 cas.
- a (x + 1) b (x), type *En casa del herrero/cuchillo de palo*, 15 cas.
- a (x) b (x + 2), type *A río revuelto/ganancia de pescadores*, 25 cas.
- a (x + 2) b (x), type *En boca cerrada/no entran moscas*, 19 cas.
- a (x) b (x + n),  $n \geq 3$ , type *No hay mal/que cien años dure*, 4 cas.
- a (x + n) b (x),  $n \geq 3$ , type *Cuando una puerta se cierra/ciento se abren*, 1 cas.

<sup>27</sup> Il s'agit de la variante très courante de *A caballo regalado, no le mires el diente*. La leçon mentionnée ici est une *cuarteta tirana*.

<sup>28</sup> De type a (5) b (5) a (5) b (5), i.e. une *cuarteta* à rimes croisées

<sup>29</sup> Cette structure est un *romancillo*.

## B. Tercets (8 cas)

- a (x) b (y) c (x), type No hay que mezclar las churras/con las merinas, 8 cas.

**3.1.3. Cas problématiques (4 cas)**

Quatre des parémies considérées ne semblent correspondre à aucune structure rimique ou métrique plausible. Il s'agit de : *Cría cuervos y te sacarán los ojos*, *Entre col y col lechuga*, *Nunca digas de esta agua no beberé*, et *Sólo se vive una vez*.

**3.2. Français****3.2.1. Structures rimiques (105 cas)**

## A. Distiques (74 cas)

- a (x) a (x), type *Chien qui aboie/ ne mord pas*, 19 cas.
- a (x) a (x + 1), type *Il n'y a que les montagnes/qui ne se rencontrent pas*, 14 cas.
- a (x + 1) a (x), type *Charité bien ordonnée/commence par soi-même*, 16 cas.
- a (x) a (x + 2), type *Aide-toi/Le ciel t'aidera*, 2 cas.
- a (x + 2) a (x), type *Mieux vaut prévenir/que guérir*, 4 cas.
- a (x) a (x + n),  $n \geq 3$ , type *L'habitude/est une seconde nature*, 5 cas.
- a (x + n) b (x),  $n \geq 3$ , type *Qui ne risque rien n'a rien*, 4 cas.

## B. Tercets (26 cas)

- a (x) a (y) a (z), type *Faute avouée/est à moitié/pardonnée*, 2 cas.
- a (x) b (y) a (y), type *Il n'y a/que le premier pas/qui coûte*, 24 cas.
- a (x) a (y) b (w) a (z), type *Faites du bien/A un vilain /Il vous fait/Dans la main* (2 cas).
- a (x) b (y) a (w) b (z), type *Oignez vilain/il vous poindra/poignez vilain/il vous oindra* (1 cas).
- a (x) b (y) a (w) c (z), type *Il vaut mieux/s'adresser/au Bon Dieu/qu''à ses saints* (1 cas).
- a (x) b (y) c (w) b (z), type *On voit la paille/qui est dans l'oeil du voisin/ mais on ne voit pas la poutre/qui est dans le sien* (1 cas).

**3.2.2. Structures métriques (186 cas)**

## A. Distiques (173 cas)

- a (x) b (x), type *A quelque chose/malheur est bon*, 65 cas.
- a (x) b (x + 1), type *L'enfer est pavé/de bonnes intentions*, 26 cas.
- a (x + 1) b (x), type *Quand on parle du loup/on en voit la queue*, 20 cas.
- a (x) b (x + 2), type *Les petits cadeaux/entretiennent l'amitié*, 25 cas.
- a (x + 2) b (x), type *On ne fait pas d'omelette/sans casser des œufs*, 35 cas.
- a (x) b (x + n),  $n \geq 3$ , type *À cheval donné/on ne regarde pas la bride*, 3 cas.
- a (x + n) b (x),  $n \geq 3$ , type *On ne peut être à la fois/juge et partie*, 1 cas.

## B. Tercets (13 cas)

- a (x) b (y) c (x), type *Le mieux/est l'ennemi/du bien*, 9 cas.
- a (x) b (x) c (x), type *Rira bien/qui rira/le dernier*, 4 cas.

### 3.2.3. Cas problématiques (13 cas)

Il s'agit des parémies suivantes, listées par ordre alphabétique : *Chaque âge a ses plaisirs ; Calomniez, calomniez, il en restera toujours quelque chose ; Il faut bien que tout le monde vive ; Il faut faire contre mauvaise fortune bon cœur ; Il n'est pire sourd que celui qui ne veut pas entendre ; Il ne faut jamais remettre au lendemain ce qu'on peut faire le jour même ; La caque sent toujours le hareng ; Les loups ne se mangent pas entre eux ; Les mauvaises nouvelles vont vite ; Les plaisanteries les plus courtes sont les meilleures ; Paris ne s'est pas fait en un jour ; Tout flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute.*

### 3.3. Analyse des résultats

#### 3.3.1. Quelques commentaires sur le découpage

Dans un nombre relativement important de cas, deux découpages – parfois plus – sont possibles. Par exemple la parémie *Tanto va el cántaro a la fuente que allí deja el asa o la frente* pourrait être découpée comme suit: *Tanto va el cántaro a la fuente/que allí deja el asa o la frente*. La structure ainsi dégagée serait de type a (8) a (9). On franchirait alors la limite des huit syllabes qui distingue, en espagnol, les vers de *arte menor* des autres types de vers. Or Quilis remarque que l'octosyllabe « [...] es el más importante de los versos de arte menor, y el más antiguo de la poesía española ... Es el verso por excelencia de nuestra poesía popular »<sup>30</sup>. Si nous voulons être fidèle à cette idée, nous devons privilégier les découpages en 'vers' de *arte menor*. Nous avons donc proposé le découpage *Tanto va/el cántaro/a la fuente/que allí deja/el asa/o la frente*, i.e. le type a (3) a (3) b (4) b (4) a (3) b (4), forme de *cuarteto encadenado*. Ce faisant, nous utilisons un maximum d'assonancements, figurés en romain sur la parémie. Enfin, notre découpage correspond à une structure prosodique étonnamment régulière, à savoir – – ' – / – –' – / – ' – / – – ' – . Citons également la parémie *A caballo/regalado/no le mires/el dentado*, i.e. a (4) a (4) b (4) a (4) (*cuarteta tirana*), qui repose sur la parfaite régularité prosodique

<sup>30</sup> QUILIS, Antonio, *Métrica*, cit., p. 63.

de la phrase PARÉMIQUE : – –' –/– –' –/– –' –/– – –' – . Nous pensons que de tels phénomènes - fréquents dans le champ parémique - ne peuvent être vus comme le fruit du hasard, et montrent plutôt l'importance du rythme, comme nous l'avions déjà signalé<sup>31</sup>. Autre exemple : la parémie française *Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée*. On pourrait être tenté par le découpage *Bonne renommée/vaut mieux que ceinture dorée*, i.e. une structure a (5) a (8), peu tentante. Les comptages effectués plus haut montrent que ce type de structure (rimique) n'est représenté que par 9 cas sur 105 en français, i.e. un petit 8,6 %. Un autre découpage est possible, à savoir *Bonne renommée/vaut mieux que/ceinture dorée*, de type cette fois a (5) b (3) a (5) : c'est un tercet à rime orpheline, qui de plus met en évidence le chiasme *bonne renommée/ceinture dorée* à la fois sur le plan syntagmatique - adjectif + nom/nom + adjectif - et sur le plan métrique : 2 + 3/3 + 2. Dernier exemple enfin, plus compliqué, celui de *Il vaut mieux s'adresser au Bon Dieu qu'à ses saints. Il vaut mieux/s'adresser/au Bon Dieu/qu'à ses saints* est de type a (3) b (3) a (3) c (3), i.e. un quatrain non orthodoxe: seuls les vers impairs riment. On notera cependant les allitérations en *s* pour les vers pairs, et que le découpage proposé fait ressortir un isosyllabisme non apparent, tout en sauvant l'assonance *mieux/Dieu*. Il a donc été préféré au découpage *Il vaut mieux s'adresser/au Bon Dieu qu'à ses saints*, de type a (6) b (6). Notons enfin que le français, bien que ne possédant pas comme l'espagnol un accent tonique pertinent, dispose cependant d'un accent d'intensité syntagmatique, dont le rôle dans la structuration rythmique ne semble pas avoir été étudié. On peut entrevoir son importance sur la parémie *Chaque chose/en son temps*, de type a (3) b (3), avec la distribution accentuelle – –' / – –' .

### 3. 3. 2. Les différents cas problématiques

De tels cas étaient prévisibles. Nous l'avons dit ailleurs<sup>32</sup>, les proverbes n'ont pas nécessairement d'entrée une structure métrique et/ou rimique, et ne l'acquièrent qu'au bout d'un processus plus ou moins long, et plus ou moins entériné. A une époque donnée, certaines parémies n'ont pas encore accompli ce processus, d'autres par ailleurs se sont figées avant de le terminer. Ce qui est remarquable dans notre corpus, c'est la faible quantité des cas où il

<sup>31</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Parole proverbiale...», *cit.*

<sup>32</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Matrices lexicales...», *cit.*



semble difficile voire impossible de dégager une quelconque structure rimique ou métrique : quatre cas pour l'espagnol, soit 1,3% ; et 13 pour le français, soit 4,3%. On peut donc affirmer que la présence des structures que nous croyons avoir mises en évidence est caractéristique du phénomène parémique dans les deux langues. Par ailleurs, certains de ces cas semblent en voie de se résoudre d'eux-mêmes, ainsi *Cría cuervos y te sacarán los ojos*. Si on le considère comme un bi-membre *Cría cuervos/y te sacarán los ojos*, on obtient un type a (4) b (8) peu alléchant. Un découpage comme *Cría cuervos/y te sacarán/los ojos* fournit un type a (4) b (6) c (3) guère plus attrayant. En fait, l'usage actuel favorise la forme tronquée *Cría cuervos*, dont le découpage *Cría/cuervos* est de type a (2) b (2), avec un schéma accentuel régulier –' / –'. De même, le découpage de *Entre col y col/lechuga* fournit un schéma a (6) b (3) peu convaincant. Mais un autre découpage, à savoir *Entre col/y col/lechuga* donne cette fois un type a (4) a (3) b (3), i.e. un tercet dont nous reparlerons plus loin. On retrouve ce même type de tercet dans le français *Les mauvaises/nouvelles/vont vite* – a (3) a (2) b (2), face au peu séduisant *Les mauvaises nouvelles/vont vite* – a (6) b (2). De tels découpages peuvent paraître artificiels : ils ne le sont que si on fait l'hypothèse que la structuration rythmique doit suivre la structuration syntagmatique au plus près. Nous pensons qu'il n'en est rien : la structuration rythmique peut effectivement s'appuyer sur le découpage syntagmatique, mais il n'y a là aucune obligation. D'autant moins que les parémies se manifestent essentiellement dans le registre oral, où priment le rythme mais aussi la ligne mélodique. Il est facile de s'en rendre compte en comparant par exemple la structure métrique et/ou rimique d'un texte écrit et sa réalisation parlée ou chantée<sup>33</sup>.

### 3. 3. 3. *Interprétation des résultats*

ESPAGNOL : compte non tenu de la distribution des différentes structures, les parémies espagnoles sont à peu près également réparties entre structures rimiques et structures métriques : 152 et 148 cas respectivement, soit pour un total de 300 parémies – il y a quatre cas problématiques, 50,7 % et 49,3%. Une seconde remarque est que bien qu'il y ait des tercets et même des quatrains, la

<sup>33</sup> On pourra consulter sur ce point GIANNATASIO, Francesco, «Du parlé au chanté : typologie des relations entre la musique et le texte», en Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. V. L'unité de la Musique*, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 1050-1087.

fréquence d'apparition chute avec les quatrains, les quintils et les sizains. Les tercets représentent 31 cas pour les rimiques et 8 cas pour les métriques, soit un total de 39 cas, i.e. 13% de l'ensemble des structures. Les quatrains, 14 cas pour les rimiques, et 0 cas pour les métriques, soit 5,7 %. Concluons : les parémies espagnoles sont fondamentalement des distiques, également répartis entre structures rimiques et structures métriques. Notons que ces distiques ne sont pas – ou pas nécessairement - des bi-membres du type de *Quien algo quiere, algo le cuesta*, mais peuvent être découpés selon deux parties ne constituant pas des énoncés. Ainsi *La intención/es lo que cuenta*, qui est non pas bi-membre, mais *binnaire*, pour reprendre la terminologie de Oddo<sup>34</sup>. Les parémies bi-membres, dont la définition exacte n'a à notre connaissance jamais été réellement formulée, représentent respectivement 75 et 65 cas pour 300 parémies, soit au total 43%. Il est de plus à noter que les *pareados* isosyllabiques et isorimiques ne représentent que 75 cas sur 300, soit exactement 25%. Ce qui ruine définitivement une vulgate tenace mais répandue que la majorité des parémies sont des bi-membres rimiques et isosyllabiques. Notons enfin que parmi les 31 tercets rimiques qui figurent dans le corpus, 27 sont d'un type particulier, à savoir a (x) a (y) b (y) – non nécessairement dans cet ordre, i.e. des tercets à rime orpheline avec la particularité suivante : deux des vers riment, et le vers 'orphelin' a la même métrique que l'un des deux vers qui riment. Par exemple *Aunque la mona/se vista de seda/mona se queda* = a (5) b (6) b (5), ou encore *Más vale/que sobre/que no que falte* = a (3) b (3) a (5).

La répartition des structures dans les distiques est également instructive. Dans le cas des rimiques, les structures a (x) a (x), a (x) a (x + 1)/a (x + 1) a (x), a (x) a (x + 2)/a (x + 2) a (x) représentent respectivement 33 cas (32%), 34 cas (33%) et 31 cas (30%) sur 103 distiques isorimiques. En revanche, le nombre des distiques isorimiques de type a (x) a (x + n)/a (x + n) a (x), avec  $n \geq 3$ , chute à 5 cas (soit 5%). Dans le cas des structures uniquement métriques, les cas a (x) b (x), a (x) b (x + 1)/a (x + 1) b (x), a (x) b (x + 2)/a (x + 2) b (x) représentent respectivement 40 cas (29%), 51 cas (36%) et 44 cas (31%) sur les 140 cas de distiques métriques. Là encore, le cas a (x) b (x + n)/a (x + n) b (x), avec  $n \geq 3$ , chute à 5 cas. Si l'on excepte ces cas minoritaires, les distiques isorimiques ne comptent

<sup>34</sup> ODDO, Alexandra, «Syntaxe des proverbes binaires. Coordinations et parataxes», *RILCE*, 34-2 (2018), pp. 483-500.

donc que 98 cas face aux 135 cas de distiques métriques. De plus, on remarque que les deux distributions des distiques isorimiques et non isorimiques sont numériquement très proches. Concluons : les structures parémiques sont basiquement métriques et non pas rimiques, puisque l'absence/présence de rimes ne modifie pratiquement pas la distribution des structures. De plus, il s'agit essentiellement de distiques et dans une moindre mesure, de tercets. Dans la plupart des cas, la différence entre le nombre de syllabes métriques des vers ne dépasse pas 2.

La distribution des isorimiques isosyllabiques a (x) a (x) est la suivante : a (5) a (5) (10 cas), a (4) a (4) (8 cas), a (6) a (6) (7 cas), a (7) a (7) et a (3) a (3) (3 cas chacun), et enfin a (8) a (8) (2 cas). Et pour les métriques : 4 + 4 (16 cas), 5 + 5 (7 cas), 6 + 6 et 8 + 8 (6 cas chaque), 3 + 3 (4 cas), et enfin 7 + 7 (3 cas).

Dans le cas d'une syllabe de différence, il y a une certaine dispersion parmi les isorimiques : : a (4) a (5)/a (5) a (4) vient en tête (13 cas), suivi de a (3) a (4)/a (4) a (3) (7 cas), de a (6) a (7)/a (7) a (6) (6 cas) et enfin a (5) a (6)/ a (6) a (5) et a (2) a (3)/a (3) a (2) (3 cas chacun). Pour une différence de deux syllabes, les résultats sont beaucoup plus groupés : a (6) a (8)/a (8) a (6) (9 cas), a (5) a (7)/a (7) a (5) et a (4) a (6)/a (6) a (4) (7 cas chacun), et enfin a (3) a (5)/a (5) a (3) (6 cas). Si l'on examine maintenant le cas des métriques (non isorimiques), on obtient les répartitions suivantes : pour une syllabe métrique de différence, a (4) b (5)/a (5) b (4) vient en tête (18 cas), suivi de a (5) b (6)/a (6) b (5) et a (3) b (4)/a (4) b (3) (8 cas chaque), a (7) b (8)/a (8) b (7) (4 cas), a (6) b (7)/a (7) b (6) (3 cas), et enfin a (7) b (8)/a (8) b (7) et a (8), a (9)/a (9) a (8) (1 cas chaque). On constate tant pour les isorimiques que pour les métriques non isorimiques la prééminence des structures de type 4 + 5/5 + 4 et 3 + 4/4 + 3. Pour une différence de deux syllabes, la répartition est la suivante : a (5) b (7)/a (7) b (5) (14 cas), a (4) b (6)/a (6) b (4) et a (3) b (5)/a (5) b (3) (10 cas), et enfin a (6) b (8)/a (8) b (6) (3 cas). Dans les deux cas – isorimiques et non-isorimiques – les structures les plus fréquentes sont sensiblement les mêmes : 5 + 7/7 + 5 ; 4 + 6/6 + 4 et 3 + 5/5 + 3. C'est un argument supplémentaire pour affirmer que la rime n'est pas au fondement des structures parémiques, qui sont basiquement métriques. Ajoutés à la thèse que les structures poétiques en général dérivent de ces structures parémiques, ces résultats aboutissent à la conclusion déjà énoncée par

Cornulier<sup>35</sup> : à la base de la versification se trouvent d'abord des comparaisons métriques.

FRANÇAIS : comme l'espagnol, le français ne connaît pratiquement pas de structures parémiques au-delà du tercet, aucune en fait dans le cas des structures purement métriques. Les tercets représentent 26 cas pour les rimiques et 13 cas pour les métriques, soit un total de 39 cas, i.e. 13% de l'ensemble des structures – le même chiffre que pour l'espagnol. En revanche, l'écart entre structures rimiques et structures métriques est plus accentué en français qu'en espagnol : outre les 13 cas problématiques, 105 cas de structures rimiques seulement pour 186 cas de structures métriques, soit respectivement 36% et 64%, contre 50,7% et 49,3% en espagnol. Une seconde remarque est que bien qu'il y ait des tercets et même des quatrains, la fréquence d'apparition chute avec les quatrains : ils ne fournissent que 5 cas pour les rimiques, et 0 cas pour les métriques (comme en espagnol), soit un peu moins de 2%. Parmi les 26 tercets rimiques, 24 sont du type déjà mentionné pour l'espagnol, i.e. a (x) b(y) a (y) (à une permutation près), ainsi *Charbonnier/est maître/chez soi*, de type a (3) a (2) b (2). Comme leurs analogues espagnols, et malgré l'existence d'une minorité non négligeable de tercets, les parémies françaises sont fondamentalement des distiques, avec une nette préférence pour les structures métriques. Ces distiques ne sont pas – ou pas nécessairement – des bi-membres du type de *Qui aime bien, châtie bien*, mais peuvent être découpés selon deux parties ne constituant pas nécessairement des énoncés. Ainsi *Les apparences/sont trompeuses* ou encore *Chien qui aboie ne mord pas*.

En fait, les parémies bi-membres représentent en français respectivement 40 cas rimiques et 64 cas métriques pour 291 parémies, soit au total 36% (contre 43% pour l'espagnol). Les distiques isosyllabiques et isorimiques ne représentent que 19 cas sur 291, soit un peu moins de 7%. C'est à cet endroit que se manifeste la différence la plus marquée, due à la relative faiblesse des structures rimiques des parémies françaises face aux structures purement métriques.

Examinons maintenant la distribution des structures dans les distiques. Pour ce qui est du volet rimique, les résultats sont les suivants : les structures a (x) a (x), a (x) a (x + 1)/a (x + 1) a (x), a (x) a

<sup>35</sup> CORNULIER, Benoît de, *Théorie du vers*, cit., p. 279 sq.

$(x + 2)/a (x + 2) a (x)$  représentent respectivement 19 cas (26%), 30 cas (40%) et 16 cas (22%) sur 74 distiques isorimiques. Comme pour l'espagnol, le nombre des distiques isorimiques de type  $a (x) a (x + n)/a (x + n) a (x)$ , avec  $n \geq 3$ , chute à 9 cas, soit 12 % (contre 5% pour l'espagnol). Si l'on passe aux structures uniquement métriques, les cas  $a (x) b (x)$ ,  $a (x) b (x + 1)/a (x + 1) b (x)$ ,  $a (x) b (x + 2)/a (x + 2) b (x)$  représentent respectivement 65 cas (37,5 %), 46 cas (21%) et 60 cas (35%) sur les 173 cas de distiques métriques. Là encore, le cas  $a (x) b (x + n)/a (x + n) b (x)$ , avec  $n \geq 3$ , chute à 13 cas (7,5%, contre 3,6 % pour l'espagnol).

A l'intérieur de ces mêmes distiques, la distribution des isorimiques isosyllabiques  $a (x) a (x)$  est la suivante :  $a (4) a (4)$  (8 cas),  $a (3) a (3)$  et  $a (5) a (5)$  (4 cas chaque) ;  $a (6) a (6)$  (2 cas), et enfin  $a (7) a (7)$  (1 cas). On obtient pour les métriques isosyllabiques :  $a (4) b (4)$  (20 cas),  $a (6) b (6)$  (18 cas),  $a (3) b (3)$  (15 cas),  $a (2) b (2)$  (6 cas),  $a (5) b (5)$  (3 cas),  $a (7) b (7)$  (2 cas), et enfin  $a (8) b (8)$  (1 cas). On note la forte présence – comme pour l'espagnol – des structures de type 4 + 4, qu'elles soient isorimiques ou non.

Passons au cas d'une syllabe de différence. La distribution dans les distiques isorimiques est comme suit:  $a (3) a (4)/a (4) a (3)$  (12 cas),  $a (2) a (3)/a (3) a (2)$  (8 cas),  $a (4) a (5)/a (5) a (4)$  (5 cas),  $a (6) a (7)/a (7) a (6)$  (3 cas), et enfin  $a (1) a (2)/a (2) a (1)$  et  $a (6) a (7)/a (7) a (6)$  (1 cas). Et dans le cas des métriques :  $a (3) b (4)/a (4) b (3)$  (13 cas),  $a (5) b (6)/a (6) b (5)$  (9 cas),  $a (4) b (5)/a (5) b (4)$  et  $a (2) b (3)/a (3) b (2)$  (7 cas chaque),  $a (7) b (8)/a (8) b (7)$  et  $a (1) b (2)/a (2) b (1)$  (1 cas chaque).

Dernier volet enfin, le cas d'un écart de deux syllabes. Dans les distiques isorimiques, le décompte fournit la liste:  $a (4) a (6)/a (6) a (4)$  (6 cas),  $a (3) a (5)/a (5) a (3)$  (4 cas),  $a (2) a (4)/a (4) a (2)$  (3 cas),  $a (6) a (8)/a (8) a (6)$  (2 cas) et enfin  $a (5) a (7)/a (7) a (5)$  (1 cas). Les métriques enfin se distribuent en :  $a (3) b (5)/a (5) b (3)$  (19 cas),  $a (3) a (5)/a (5) a (3)$  (19 cas),  $a (4) b (6)/a (6) b (4)$  (16 cas),  $a (5) b (7)/a (7) b (5)$  (8 cas) et  $a (6) b (8)/a (8) b (6)$  (8 cas chaque),  $a (2) b (4)/a (4) b (2)$  (6 cas),  $a (7) b (9)/a (9) b (7)$  (3 cas).

### 3. 3. 4. Conclusions

La première conclusion, déjà mentionnée, est que les structures rimiques et les structures purement métriques existent dans les deux langues. Elles sont à peu près également réparties en espagnol, alors que le français favorise les structures purement métriques (à

peu près  $\frac{2}{3}$  contre  $\frac{1}{3}$ ). Les structures en distiques (en notre sens) sont majoritaires dans les deux cas, 36 % pour le français et 43% pour l'espagnol, différence due à la faible proportion de distiques isorimiques et isosyllabiques en français. De plus l'importance des structures purement métriques ruine définitivement la thèse de la présence d'assonancements et de rimes dans un but de mémorisation des parémies. Par ailleurs, tant le français que l'espagnol connaissent une proportion non négligeable de tercets – 13% de l'ensemble des structures dégagées – le même chiffre dans les deux langues. Et dans les deux langues, le tercet de type a (x) a (y) b (y) – non nécessairement dans cet ordre – est largement représenté (94% des cas). Au-delà du tercet, les cas de quatrains, quintils et sizains sont rares, voire inexistant, plus particulièrement en français.

Si l'on examine maintenant les structures majoritaires, on obtient le tableau suivant :

- a) Cas a (x) a (x) : espagnol a (4) a (4), a (5) a (5) ; français a (4) a (4).
- b) Cas a (x) a (x + 1) : espagnol a (4) a (5)/a (5) a (4); français a (3) a (4)/a (4) a (3).
- c) Cas a (x) a (x + 2) : espagnol a (6) a (8)/a (8) a (6); français a (4) a (6)/a (6) a (4).
- d) Cas a (x) b (x) : espagnol a (4) b (4) ; français a (4) b (4).
- e) Cas a (x) b (x + 1)/a (x + 1) b (x) : espagnol a (4) b (5)/a (5) b (4) ; français a (3) b (4)/a (4) b (3).
- f) Cas a (x) b (x + 2)/a (x + 2) b (x) : espagnol a (5) b (7)/a (7) b (5) ; français a (3) b (5)/ a (5) b (3).

On note que les mêmes structures apparaissent dans les deux langues, mais avec des distributions parfois différentes. Ce qui pose la question d'un éventuel modèle pan-roman pour les métriques parémiques<sup>36</sup>.

Un problème reste en suspens. Selon les comptages ci-dessus en effet, l'immense majorité des structures métriques se résume à x + x, x + (x + 1), x + (x + 2) – ou des combinaisons de ces structures – et les différences de plus de deux syllabes (métriques) sont rares. L'origine d'une telle contrainte est mystérieuse, même si on a pu signaler certains phénomènes analogues ailleurs. Ainsi, l'abondance de structures en 5 + 5 ou 5 + 7 ou combinaisons dans la poésie japonaise, en particulier le *haiku* (5 + 7 + 5) et le *tanka* (5 + 7 + 5 +

<sup>36</sup> Cf. LÓPEZ, Antonia, «Vers un système parémique panroman », à paraître.

7 + 7)<sup>37</sup>. Notons cependant que la poésie japonaise fonctionne sur le système non de la syllabe, mais de la *more*, plus petite unité prosodique inférieure à la syllabe, ce qui affaiblit la portée du rapprochement. On a voulu voir dans ces limitations métriques l'influence de la respiration. De façon beaucoup plus élaborée, les travaux de Jouad sur la poésie improvisée berbère<sup>38</sup> voient de tels phénomènes comme des matrices rythmiques d'une part, et comme des schémas phonatoires d'autre part, contraignant ce qui peut être prononcé, psalmodié ou chanté à l'aide de telles matrices. Cette piste nous semble prometteuse. Il resterait enfin à étudier plus en détail les phénomènes d'intonation dans les parémies, nous n'avons fait que les effleurer. Ils ont été analysés en particulier par Martin<sup>39</sup>. Enfin, nous n'avons pas non plus tenu compte des phénomènes de ponctuation, tant en synchronie qu'en diachronie, et de leur lien présumé avec une lecture rythmique des parémies. On se reportera sur ce point aux travaux de Llamas Pombo<sup>40</sup>.

#### 4. Structures rythmiques et catégories linguistiques

Nous allons maintenant examiner si les structures rythmiques mises en évidence sur les parémies se retrouvent en fait dans d'autres catégories linguistiques. Nous étudierons ici le cas des phrases situationnelles, des comptines, des slogans et enfin de certaines locutions, en prolongeant un travail déjà commencé ailleurs<sup>41</sup>. Nous tenterons de déterminer si chacune de ces catégories utilise (ou non) les structures métriques d'une façon spécifique qui en constituerait en quelque sorte la 'marque de fabrique'.

##### 4.1. Les phrases situationnelles

Ce sont des unités lexicales comme *Un ange passe*, *Les carottes sont cuites*, *Aussitôt dit, aussitôt fait*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Ce n'est pas la mer à boire*, *C'est la fin des haricots*, etc., pour le

<sup>37</sup> CORNULIER, Benoît de, *Théorie du vers*, cit. p. 41; ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias», *Paremia*, 6 (1997), pp. 43-54.

<sup>38</sup> JOUAD, Hassan, *Matrices rythmiques et calcul phonatoire de la poésie orale : l'exemple du malhûn*, C.R. du GLECS, Tome XXXII (1988-1994), Paris, Publications Langues'O, INALCO, 1998, pp. 8-32.

<sup>39</sup> MARTIN, Philippe, «Intonation, rythme et eurythmie de locutions et proverbes français», en Jean-Claude Anscombe, Bernard Darbord y Alexandra Oddo (coords.), *La parole exemplaire*, cit., pp. 159-169.

<sup>40</sup> Entre autres LLAMAS POMBO, Elena, «Le proverbe comme unité graphique autonome dans les manuscrits médiévaux», *La phrase autonome*, cit., pp. 231-248.

<sup>41</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Parole proverbiale...», cit.

français. Et *Ajo y agua, A la vuelta lo venden tinto, Dichosos los ojos, Es pan comido, Son palabras mayores, Y pelillos a la mar*, etc., pour l'espagnol. Elles font partie des *routines formulaires* (esp. *fórmulas rutinarias*), i.e. l'ensemble des énoncés autonomes de format équivalent ou supérieur à la phrase, qui peuvent être partiellement figés et qui présentent généralement des caractéristiques idiomatiques. Leur fonction sémantique est d'intervenir dans l'organisation d'un texte, et concerne l'attitude du locuteur devant une situation donnée<sup>42</sup>. Font typiquement partie des routines formulaires des formules de salutations comme *Buenos días, Buenas tardes, Buenas noches, Adios, Hasta luego, Nos vemos*, etc., pour l'espagnol. Et pour le français les formules rituelles *Bon anniversaire, Joyeux Noël, Félicitations, Meilleurs vœux, Au revoir*, etc. Les phrases situationnelles sont la sous-classe des routines formulaires définie entre autres par la propriété suivante<sup>43</sup> : elles sont combinables avec *comme on dit* (esp. *como dicen*) – ou tout autre marqueur médiatif équivalent – ce qui n'est pas le cas de toutes les routines formulaires. On contrastera de ce point de vue :

- (1) *Un ange passe, comme on dit.*  
 (2) *Comme on dit, beaucoup de bruit pour rien.*  
 (1a) ??*Bon anniversaire, comme on dit.* / (2a) ??*Au revoir, comme on dit.*  
 (3) *Como se suele decir, dichosos los ojos.*  
 (4) *Como dicen, son palabras mayores.*  
 (3a) ??*Como se suele decir, hasta luego.* / (4a) ??*Como dicen, muy buenas tardes.*

Les phrases situationnelles apparaissent ainsi comme des routines formulaires d'appréciation d'une situation, comme d'ailleurs les phrases parémiques. Mais à la différence de ces dernières, il s'agit d'une appréciation *directe* d'une situation, les parémies fournissant une évaluation cette fois *indirecte*, par le biais d'un mécanisme syllogistique. C'est pourquoi les phrases situationnelles présentent souvent des variations temporo-aspectuelles, ainsi que de fréquentes combinaisons avec des indications déictiques, comme brièvement illustré sur les exemples ci-après :

<sup>42</sup> Cf. ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Les routines formulaires : problèmes de définition et de classification», en Pedro Mogorrón y Fernando Navarro Domínguez (eds.), *Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation*, Band 101, Berne, Peter Lang, 2015, pp. 15-35.

<sup>43</sup> Pour d'autres propriétés, cf. ANSCOMBRE, Jean-Claude, «La gnomicidad/ genericidad de las paremias desde el punto de vista del tiempo y del aspecto», *RILCE*, 34/2 (2018), pp. 573-604.



- (5) On ne pouvait même plus retourner chez Breton. Les flics allaient s'empresser de lui faire un brin de causette...*Pour nous, les carottes étaient cuites*<sup>44</sup>.
- (6) Aristóteles, prosiguió imperturbable, nunca se limitó a exponer lo que sucedía, sino que buscó el porqué... Lo que pasa es que *desde entonces, ha llovido mucho*<sup>45</sup>.

Une des principales différences entre les phrases situationnelles et les parémiques est leur forme. Les phrases parémiques correspondent – tant en français qu'en espagnol – à un petit nombre de schémas syntaxiques, environ une douzaine<sup>46</sup>. La formation des phrases situationnelles est beaucoup plus erratique, et ne semble pas être le résultat d'une quelconque systématique. En tant que routines formulaires, elles proviennent de processus de lexicalisation de valeurs énonciatives au travers d'opérations éventuelles de parenthésisation ou de troncatures entre autres, et il est donc plus difficile d'y repérer des structures rimiques et/ou métriques que dans le cas des phrases parémiques, où les schémas syntaxiques et configurations métriques sont régulièrement associés. Une autre différence est la longueur syllabique. Une étude antérieure<sup>47</sup> montre que les phrases parémiques ont en français et en espagnol un nombre de syllabes métriques compris entre 8 et 11, i.e. la longueur moyenne d'une phrase ordinaire dans ces deux langues. Un calcul plus précis fait sur le matériau de base utilisé pour ce travail a en fait fourni une moyenne de 9,3 syllabes métriques pour les parémies françaises, et de 10,5 pour les parémies espagnoles. Notre matériau de base comprenait également 62 phrases situationnelles espagnoles et 59 pour le français, avec une moyenne respective de 8 et 6,9 syllabes métriques. Les phrases situationnelles sont donc en moyenne plus courtes d'environ deux syllabes métriques et demie que les phrases parémiques.

Qu'en est-il d'éventuelles structures rythmiques ? La plupart des phrases situationnelles sont unimembres, ce qui n'empêche pas certaines de présenter des schémas métrico-rimiques. Ainsi *A otro perro/con ese hueso*, pour l'espagnol, est de type a (4) a (4); *Y pelillos/a la mar* est cette fois isométrique a (4) b (4) ; enfin, *Juventud/divino tesoro* est de type a (4) b (6). Dans le cas du français, *Ça*

<sup>44</sup> PÉCHEROT, Patrick, *Les brouillards de la Butte*, Paris, Gallimard, 2001, p. 275.

<sup>45</sup> PÉREZ-REVERTE, Arturo, *El pintor de batallas*, Madrid, Alfaguara, 2006, p. 120.

<sup>46</sup> Cf. GÓMEZ-JORDANA, Sonia, «Taxinomie des proverbes français et espagnols contemporains», *Revue de sémantique et pragmatique*, 13 (2003), pp. 69-97.

<sup>47</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Pour une théorie...», *cit.*, p. 27.

*passé/ou ça casse* est de type a (2) a (3), *Ce n'est pas la mort/du petit cheval* de type a (4) b (4) et enfin, *Les murs/ont des oreilles* de type a (2) b (4). La grande diversité des structures syntaxiques des phrases situationnelles rend difficile le repérage de telles structures, et révèle ainsi les limites d'une méthode plus intuitive qu'opératoire. A l'aide de la ligne mélodique et/ou du *découpage syntagmatique*, on parvient cependant à dégager certains schémas rythmiques, comme suit.

Dans le cas du français :

#### **4.1.1. Structures rimiques (6 cas)**

##### A. Distiques (4 cas)

- a (x) a (x), type *La mariée/est trop belle*, 1 cas.
- a (x) a (x + 1), type *Ce n'est pas/la mer à boire*, 3 cas.

##### B. Tercets (2 cas)

- a (x) a (x) b (y) (non nécessairement dans cet ordre), type *C'est l'arbre/qui cache/la forêt*.

#### **4.1.2. Structures métriques (38 cas)**

##### A. Distiques (35 cas)

- a (x) b (x), type *C'est bonnet blanc/et blanc bonnet*, 9 cas.
- a (x) b (x + 1)/a (x + 1) a (x), type *Il y a de l'eau/dans le gaz*, 11 cas.
- a (x) b (x + 2)/a (x + 2) a (x), type *Beaucoup de bruit/pour rien*, 14 cas.
- a (x) b (x + 3), type *A bon entendeur/salut*, 1 cas.

##### B. Tercets (3 cas)

- a (x) b (y) c (x) (non nécessairement dans cet ordre), type *Il ne faut pas prendre/les enfants du bon Dieu/pour des canards sauvages* (a (5), b (6) c (6)).

#### **4.1.3. Cas problématiques (15 cas)**

Sur les 59 cas de phrases situationnelles relevées pour le français, 15 ne semblent pas permettre la mise en évidence d'une quelconque structure métrique 'naturelle'. Ainsi *A d'autres, Advienne que pourra, C'est le bouquet, Il y a anguille sous roche, La roue tourne, Un ange passe*, etc. Ces phrases semblent être unaires, et ce d'autant plus qu'il s'agit pour la plupart de phrases figées.

Dans le cas de l'espagnol :

#### 4.1.4. Structures rimiques (19 cas)

##### A. Distiques (18 cas)

- a (x) a (x), type *No está el horno/para bollos*, 8 cas.
- a (x) a (x + 1)/a (x + 1) a (x), type *Ha pasado/un ángel*, 8 cas.
- a (x) a (x + 2)/a (x + 2) a (x), type *Hay que dar tiempo/al tiempo*, 2 cas.

##### B. Tercets (1 cas)

- a (x) b (y) a (y), type *Son/palabras/mayores*. Nous avons déjà signalé la fréquence d'apparition relativement importante de cette structure tant en français qu'en espagnol.

#### 4.1.5. Structures métriques (33 cas)

##### A. Distiques (32 cas)

- a (x) b (x), type *Otro gallo/cantaría*, 7 cas.
- a (x) b (x + 1)/a (x + 1) b (x), type *A la vuelta/lo venden tinto*, 13 cas.
- a (x) b (x + 2)/a (x + 2) b (x), type *Mañana/será otro día*, 10 cas.
- a (x) b (x + 3), type *¡Que si quieres arroz/Catalina!*, 2 cas.

##### B. Tercets (1 cas)

- a (x) b (y) c (z), type *Los árboles/no dejan ver/el bosque*

#### 4.1.6. Cas problématiques (8 cas)

Comme le français, l'espagnol présente un certain nombre de phrases situationnelles ne répondant pas à première vue à un quelconque schéma rythmique : 10 cas sur 62 cas recensés. Citons à titre d'exemples *Y a mucha honra*, *Faltaría más*, *No es para tanto*, etc. Et comme pour le français, il semble s'agir surtout de phrases figées, d'où la difficulté à y déceler une structure métrique ou aussi bien syntaxique d'ailleurs.

#### 4.1.7. Les cas d'ajout rimique

Il existe dans certaines langues un procédé dit d'*internal rhyme*, cher entre autres à la langue anglaise : *Class, schmass* ; *Let's go, tally hoo* ; *Relax Max* ; *See you in a while, crocodile* ; *Yummi for my Tommy*, etc. Ce procédé se rencontre aussi, mais moins fréquemment, en espagnol : *De eso nada, monada* ; *En fin, Serafín* ; *Qué nivel, Maribel* ; *Te conozco, bacalao* ; *Te jodes, Herodes* ; etc. Et en français : *Aboule, Abdul* ; *Cool Raoul* ; *Roule, ma poule* ; *Un peu, mon neveu* ; *Simer, Albert*, etc. Ce curieux phénomène à la fois métrique et rimique, consiste à former à partir d'un énoncé simple un énoncé complexe par redoublement + assonancement, sans que cette opération ajoute quoi que ce soit au sens. Or une

partie des phrases situationnelles espagnoles a recours à ce mode de formation. L'exemple le plus clair est celui de *A otra cosa, mariposa*. Il s'agit d'un distique isorimique et isosyllabique a (4) a (4) (*A otra cosa/mariposa*), formé à partir d'une formule originale *A otra cosa*<sup>48</sup>, par ajout d'un second membre *mariposa*. Ce second membre n'a aucune fonction sémantique et n'est là que pour la rime. D'autres cas existent en fait : par exemple *Tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando* (a (8) a (8)), à partir d'un original *Tanto monta, cortar como desatar*<sup>49</sup>; *Ni tanto, ni tan calvo, señor alcalde loco*, sur un original *Ni tanto, ni tan poco*<sup>50</sup>, etc. Dans le domaine des phrases situationnelles, le français ne semble pas avoir exploité cette possibilité, qui reste donc limitée à l'espagnol.

#### 4.1.8. Les phrases situationnelles : conclusions

Les observations qui précèdent permettent de caractériser et éventuellement d'opposer les phrases situationnelles espagnoles et françaises sur les points suivants :

- a) Tant les phrases situationnelles françaises que les espagnoles sont plus courtes en syllabes métriques que les phrases parémiques des langues correspondantes, d'environ deux syllabes métriques et demie en moyenne.
- b) Contrairement à ce qui se passe dans le cas des parémies françaises et espagnoles, les phrases situationnelles des deux langues n'obéissent pas à des schémas formels en nombre limités.
- c) Sur la base des assonances et allitérations, ainsi que sur la ligne mélodique et le découpage syntagmatique, 75% de phrases situationnelles pour le français et 87% pour l'espagnol semblent manifester des structures rythmiques. Dans le cas des phrases parémiques, les pourcentages étaient en revanche de 95,7% et 98,7% pour le français et l'espagnol respectivement. Ce qui confirme une première intuition : les phrases situationnelles ont moins recours aux structures rythmiques que les parémies.
- d) En dehors des cas problématiques, la structure rythmique majoritaire est le distique, qu'il soit rimique ou métrique. Les tercets sont moins présents, surtout en espagnol : 5 cas pour le français et 2 cas pour l'espagnol – respectivement 11,3% et 3,7% - alors que les tercets représentent 13,4% et 13% dans le cas des parémies.

<sup>48</sup> Qui apparaît fin XIX<sup>ème</sup>.

<sup>49</sup> ESPINOSA, Francisco de, *Refranero*, 1627-47, edición de Eleanor O'Kane, Madrid, Real Academia Española, Anejo XVIII, 1968.

<sup>50</sup> *Ibid.*

- e) Les structures rimiques sont peu représentées dans les phrases situationnelles françaises : 13,6% contre 86,4% pour les métriques, alors que les phrases parémiques fournissent un écart de 36% *versus* 64%. L'espagnol exhibe en revanche 37% de structures rimiques et 63% de structures métriques dans les phrases situationnelles, contre 50,7 % / 49,3% pour les phrases parémiques. L'espagnol démontre ainsi avoir plus facilement recours aux structures rimiques que le français, même en dehors des phrases parémiques.
- f) Pour ce qui est des structures majoritaires, le dénombrement fournit le tableau suivant :
- (i) Cas a (x) a (x) : espagnol a (4) a (4) ; français a (3) a (3).
  - (ii) Cas a (x) a (x + 1) : espagnol a (3) a (4)/a (4) a (3); français a (3) a (4)/a (4) a (3).
  - (iii) Cas a (x) a (x + 2) : espagnol a (5) a (3)/a (3) a (5); français = aucun cas.
  - (iv) Cas a (x) b (x) : espagnol a (4) b (4) ; français a (4) b (4).
  - (v) Cas a (x) b (x + 1)/a (x + 1) b (x) : espagnol a (3) b (4)/a (4) b (3) ; français a (3) b (4)/a (4) b (3).
  - (vi) Cas a (x) b (x + 2)/a (x + 2) b (x) : espagnol a (3) b (5)/a (5) b (3) ; français a (4) b (6)/ a (6) b (4).

On note aussitôt une forte ressemblance entre les deux langues pour ce qui est du phénomène situationnel. Il est vrai que la brièveté notée des phrases situationnelles dans les deux langues limite les variations possibles dans les structures métriques. Par ailleurs, certaines structures majoritaires dans les phrases parémiques le sont aussi pour les phrases situationnelles. Il semblerait donc que les structures métriques et leur répartition soit non pas une caractéristique d'une catégorie linguistique, mais plutôt d'une langue ou d'un groupe de langues. Un corpus plus abondant permettrait probablement des conclusions plus fines. Notons enfin le nombre non négligeable de structures octosyllabiques, plus particulièrement en espagnol.

#### 4.2. *Les comptines (cantinelas)*

Etant donné la présence dans ce numéro d'un article de B. de Cornulier sur la métrique des comptines, nous bornerons notre étude à deux phénomènes ayant attiré notre attention, l'un ayant trait au français, et l'autre à l'espagnol.

Nous commencerons par le problème de la définition de *comptine*. En effet, beaucoup d'études sur les comptines focalisent essentiellement sur le texte de la comptine, en en négligeant l'aspect non linguistique : elle fait partie d'un ensemble, ensemble qui comporte une partie non textuelle : jeu, ronde, rites divers, etc. La comptine en elle-même est un texte clos, de longueur variable, comportant des éléments rythmiques qui sont en quelque sorte les éléments organisateurs et donc régulateurs de l'activité ludique, de la ronde, du rite. Outre cet aspect numérique, la comptine comporte deux autres caractéristiques tout aussi fondamentales : a) l'aspect rythmique prime sur l'aspect sémantique, qui est souvent absent : qu'on pense à *Am-stram-gram...* pour le français, ou encore *Chocolate molinillo...* pour l'espagnol ; b) le texte de la comptine peut être chanté, à tout le moins scandé ou psalmodié. Autant de caractéristiques qui permettent de distinguer la comptine d'une part des chansons enfantines : les chansons enfantines ne servent pas de structuration à une activité ludique ou à une ronde, et par ailleurs 'racontent' une histoire. Et des proverbes d'autre part, qui ont toujours un sens - qui n'est pas leur sens littéral<sup>51</sup>, sens qui sert à structurer le discours, et non à une activité extra-discursive. Enfin, un proverbe n'est jamais chanté, sauf volonté d'effet spécial.

Bien entendu, les frontières entre proverbe, comptine et chanson enfantine ne sont pas totalement hermétiques, comme le montre l'exemple qui suit. L'espagnol possède un curieux proverbe, à savoir *Santa Rita, santa Rita, lo que se da no se quita*<sup>52</sup>, qui s'utilise pour critiquer la personne qui cherche à reprendre quelque chose qu'elle a donné. Ce proverbe est donc très proche par le sens de son homologue français *Donner, c'est donner ; reprendre c'est voler*. Ce qui intrigue dans la version espagnole est la présence de la première partie *Santa Rita, santa Rita*. Étant donné qu'en combinaison avec la seconde partie on obtient un distique (un *pareado*) isosyllabique a (8) a (8), cette première partie est soupçonnée à juste titre

<sup>51</sup> Sur ce point, cf. TAMBA, Irène, «Sémantique lexicale et phrastique. Le sens compositionnel revisité», *Cahiers de lexicologie* 2014-2, 105 (2014), pp. 99-116 ; «Du sens lexical au sens compositionnel des proverbes métaphoriques : un petit pas métalinguistique», en Emilia Hilgert, Silvia Palma, Pierre Frath y René Daval, *Res per nomen IV, Les théories du sens et de la référence. Hommage à Georges Kleiber*, Reims, Epure, 2014, pp. 501-516.

<sup>52</sup> Plusieurs variantes répertoriées, dont *Santa Rita, Rita, lo que se da no se quita* et *Santa Rita, Rita, Rita, lo que se da no se quita*.

d'être un ajout, une *coletilla*<sup>53</sup>. Or nous avons soutenu en 2018<sup>54</sup> que seules les phrases situationnelles permettaient des ajouts purement phonologiques et sans aucun sens, alors que notre objet d'étude est un proverbe. Ou bien il s'agit d'un contre-exemple à notre règle, ou bien alors cette première partie n'est pas une *coletilla*. La diachronie nous fournira en fait la réponse. Il s'agit en effet à l'origine d'une comptine, devenue peu à peu phrase parémique. Selon Cejador y Frauca<sup>55</sup>, un premier enfant disait: *Santa Rita, Santa Rita, lo que se da no se quita*. Le second répondait alors: *San Andrés, San Andrés, lo que se da, se devuelve otra vez*. Et le premier de rétorquer: *Al que da y quita, se lo lleva la tierra maldita*. C'est la première partie de cette comptine complexe qui a été séparée du reste pour donner lieu au distique *Santa Rita, Santa Rita/lo que se da no se quita*.

Le second phénomène que nous voudrions signaler concerne la très fameuse comptine *Amstramgram*. Si on suit le découpage habituel, on obtient la représentation *Amstramgram/Pic et pic/Et colégram/Bour et bour/Et ratatam/Amstramgram*. Ce découpage, qui tient compte des assonances, fournit une structure rythmique a (3) b (3) a (4) c (4) a (4) a (3), c'est-à-dire à première vue un sizain. En fait, à y regarder de plus près, on peut également y voir la somme de deux tercets, à savoir a (3) b (3) a (4) et c (4) a (4) a (3). Or ces deux tercets à rime orpheline possèdent une caractéristique signalée à plusieurs reprises : les deux vers qui riment n'ont pas (nécessairement) la même longueur métrique, et le vers à rime orpheline possède la même longueur métrique que l'un des deux autres. Ce sont les cas déjà signalés de l'espagnol *Aunque la mona/se vista de seda/mona se queda*, de schéma a (5) b (6) b (5). Et du français *Le gourmand/creuse sa tombe/avec ses dents*, de type a (3) b (4) a (4). Notons enfin que les structures rythmiques découvertes dans les comptines se retrouvent également dans le champ parémique. La thèse qui semble s'imposer, et qui était déjà la nôtre en 2000<sup>56</sup>, est que ces structures rythmiques sont propres à une langue donnée, et peuvent par conséquent apparaître dans tous les compartiments de cette langue, moyennant bien entendu le respect des règles de formation et de combinaison linguistique.

<sup>53</sup> Thèse de BUITRAGO, Alberto, *Diccionario de dichos y frases hechas*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

<sup>54</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «La gnomicidad...», *cit.*, pp. 585-6.

<sup>55</sup> CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Refranero castellano, obra póstuma*, Madrid, Hernando, 1929. Réédition en 2008, Pamplona, Analecta. Santa Rita est la sainte que l'on évoque lors de la perte d'un objet.

<sup>56</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Parole proverbiale...», *cit.*

### 4. 3. Les slogans

Là encore, nous nous bornerons à quelques remarques, en laissant J.M. Adam, dont c'est la spécialité, traiter dans ce même numéro le thème de la métrique utilisée dans et par les slogans. On le sait <sup>57</sup> : les slogans font de fréquents emprunts aux formes proverbiales. Citons quelques exemples : *Petit à petit, l'oiseau fait son nid, L'assuré aussi* (2005), de type a (5) a (5) a (5) ; *Clic-clac, merci Kodak*, a (2) a (4) (1967) ; *Alors, tu es toujours le premier? Oui, parce que je bois Sportbeef, le meilleur consommé*, a (8) b (7) a (6) (Tour de France, 1930 !). Et pour l'espagnol : *Cuando haces pop, ya no hay stop*, a (5) a (5) (Patatas chips Pringles, 2007); *En abril, libros mil*, a (4) b (4) (*Día mundial del libro*, 2019); *Don Algodón. Eres algo. Tienes don*, a (5) b (4) a (4) (1995). On notera que cette dernière publicité en faveur de la marque *Don Algodón* a la structure de tercet déjà signalée plusieurs fois, à savoir a (x) b (y) a (y). Une dernière remarque : les slogans ne sont pas les seuls à utiliser les structures rythmiques propres aux parémies : une récente émission télévisée française consacrée à l'élevage et à la commercialisation du saumon avait pour titre *Le saumon, un filon*, i.e. un distique a (3) a (3).

Le point qui nous intéressera ici sera celui de la traduction d'un slogan publicitaire, lorsque du moins elle a lieu. Si en effet un slogan présente une structure rythmique, cette structure rythmique devrait être typique de la langue du slogan. Si notre thèse est exacte, la traduction de ce même slogan, devrait utiliser une structure rythmique de la langue d'arrivée cette fois, et donc non nécessairement la même que celle de la langue de départ. Considérons le slogan espagnol mentionné ci-dessus, à savoir *Cuando haces pop, ya no hay stop*, distique isosyllabique a (5) a (5). Le slogan français équivalent est *Quand tu fais pop, il n'y a plus de stop* (2006), de structure a (4) a (6) – si du moins on ne fait pas la synalèphe *il n'y a*. Or a (5) a (5) est une structure majoritaire pour les parémies isosyllabiques isorimiques espagnoles, de même que a (4) a (6) pour les parémies françaises de type a (x) a (x + 2). Notre thèse semble donc vérifiée sur cet exemple. Soit maintenant la toute récente publicité pour les bonbons *Haribo*, à savoir : *Haribo/C'est beau la vie/Pour*

<sup>57</sup> Cf. sur le sujet GRUNIG, Blanche-Noëlle, *Les Mots de la publicité. L'architecture du slogan*, Paris, Presses du CNRS, 1990 ; HERRERO CECILIA, Juan, «El eslogan...», cit. ; ADAM, Jean-Michel, & BONHOMME, Marc, *L'argumentation publicitaire*, cit. ; MAINGUENEAU, Dominique ; *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin, 2005 ; PAHUD, Stéphanie, «Slogans et proverbes...», cit.



*les grands/Et les petits*. Il s'agit d'un quatrain a (3) b (4) c (3) b (4), structure peu courante dans les parémies françaises. L'équivalent espagnol de ce slogan est : *Vive el sabor mágico, ven al mundo Háríbo*, de structure a (6) b (5), qui n'est pas non plus majoritaire dans les structures parémiques de type (x + 1) a (x) de l'espagnol. Dans ces deux cas – il reste à examiner la possibilité d'une généralisation – la traduction semble avoir respecté la fréquence d'usage de la structure rythmique de l'original.

#### 4. 4. Les locutions adverbiales

Nous évoquerons de façon programmatique pour terminer, le problème du rythme dans certaines locutions. L'espagnol et le français possèdent toutes deux des locutions adverbiales de type  $prep_1 + GN_1 + [conjonction] + prep_2 + GN_2$ , la notation *[conjonction]* signifiant que la conjonction peut être absente. Par exemple *du tac au tac* opposé à *à tort ou à raison* ; *de uvas a brevas* opposé à *de tomo y lomo* dans le cas de l'espagnol. Les deux langues en possèdent un très grand nombre, et nous ne nous intéresserons ici qu'à une sous-classe de ces locutions : celles qui semblent être construites sur des schémas au moins partiellement rythmiques concernant  $GN_1$  et  $GN_2$  : par exemple *sans foi ni loi* pour le français (*foi/loi*) ou encore *a traque barraque* pour l'espagnol (*traque/barraque*). Elles sont généralement considérées comme figées, partiellement ou totalement, et leur mode de fonctionnement comme dû à un schéma phraséologique selon certains<sup>58</sup>, position qui ne fait pas l'unanimité. Nous nous proposons de comparer d'un point de vue rythmique les deux groupes nominaux<sup>59</sup>  $GN_1$  et  $GN_2$  présents dans une partie de ces locutions avec les structures rythmiques que nous pensons avoir dégagées – au moins grossièrement – dans le cas des parémies.

L'examen de listes comportant plusieurs centaines de termes dans les deux langues permet de constater qu'il y a deux grands types de telles expressions : a) le type que nous appellerons – abusivement sans doute – *rimique*, où  $GN_1$  et  $GN_2$  présentent des assonances ou des allitérations : ainsi en français *sans foi ni loi, au vu et au su, au fur et à mesure*, etc. ; en espagnol *a diestro y a*

<sup>58</sup> ZULUAGA OSPINA, Alberto, *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Francfort sur le Main, Peter Lang, 1980. Il s'agit principalement d'un moule syntaxique comprenant des cases 'libres' et des relateurs syntaxiques fixes.

<sup>59</sup> La dénomination de groupe nominal est ici une commodité. Par exemple dans *de bric et de broc*, *bric* et *broc* occupent la place d'un GN, mais n'existent pas ailleurs en tant que tels.

*siniestro, sin ton ni son, a troche y moche*, etc.; le type que nous appellerons *métrique*, où il semble y avoir la présence de combinaisons récurrentes du nombre respectif des syllabes : *a la corta o a la larga, sin pies ni cabeza, al fin y al cabo*, etc. ; à *tort et à travers, à chaud et à sable, de la cave au grenier*. La plupart de ces tournures présentent en outre une autre particularité, sémantique cette fois : soit  $GN_1$  et  $GN_2$  sont des synonymes, des quasi-synonymes ou des sens apparentés: *de but en blanc*<sup>60</sup>, *sans feu ni lieu* ; *de golpe y porrazo, según modos y usanzas, sin orden ni concierto*, etc. Soit  $GN_1$  et  $GN_2$  sont dans une relation d'antonymie totale ou partielle, ce qui semble être le cas le plus courant : *de la noche a la mañana, de cabo a rabo, ni a sol ni a sombra* ; *par monts et par vaux, des pieds à la tête, sans rime ni raison*<sup>61</sup>, etc. Le point intéressant est que dans tous les cas de figure, la comparaison entre les longueurs syllabiques de  $GN_1$  et  $GN_2$  est toujours du type  $x/x$ ,  $x/x + 1$ ,  $x/x + 2$  – distribution dont nous avons vu qu'elle est majoritaire parmi les parémies – comme exemplifié sur les cas suivants : *au vu et au su* (1/1)<sup>62</sup>, à *tort et à travers* (1/2), *pour le meilleur et pour le pire* (3/2), *sans tambour ni trompette* (2/2), *de bouche à oreille* (1/2), *ni chair ni poisson* (1/2), à *cor et à cri* (1/1), *en deux temps trois mouvements* (2/4), *pour un oui pour un non* (2/2). Et pour l'espagnol : *sin ton ni son* (2/2), *a bombo y platillo* (2/3), *de uvas a brevas* (2/2), *a tontas y a locas* (2/2), *ni corto ni perezoso* (2/4), *a la corta o a la larga* (3/3), *a trancas y barrancas* (2/3), *sin orden ni concierto* (2/3), etc. Or ces distributions ne sont pas sans évoquer les particularités de certaines parémies. Si on considère par exemple la parémie espagnole *Lo cortés no quita lo valiente*, l'assonance *lo cortés/lo valiente* amène à la voir comme un tercet *Lo cortés/no quita/lo valiente*, i.e. une structure a (4) b (3) a (4). Ce tercet comprend les deux groupes nominaux *lo cortés* et *lo valiente*, de même longueur syllabique 4. De façon comparable, le français *Un bon tiens vaut mieux que deux tu l'auras* peut être vu comme un distique *Un bon tiens vaut mieux/que deux tu l'auras* a (5) b (5), comportant deux groupes nominaux *un bon tiens* (= 3)

<sup>60</sup> Il s'agit ici de l'ancien sens de *blanc*, à savoir le centre d'une cible (cf. l'espagnol *dar en el blanco*).

<sup>61</sup> Phénomène appelé *diphrasisme* par DARBORD, Bernard, «De la variation, du mot au texte», *Cahiers de lexicologie*, 1, 116 (2020), pp. 100-111. Le mot a d'abord été suggéré par POTTIER, Bernard, «El concepto semántico-léxico de difrasismo», *Estudios ofrecidos a Antonio Quilis*, vol.1, Madrid, CSIC, 2005, pp. 807-811.

<sup>62</sup> Le français pose le problème particulier de la contraction à *le > au*. En bonne logique, *au vu et au su* est de type 2/2.

et deux tu l'auras (= 4). Autre exemple : l'espagnol *Más vale ser cabeza de ratón que cola de león* est un tercet *Más vale ser/cabeza de ratón/que cola de león* a (5) b (7) b (7), avec deux groupes nominaux *cabeza de ratón/cola de león* (7/6). Enfin, le français *Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée*, tercet a (5) b (3) a (5), comporte deux groupes nominaux *bonne renommée/ceinture dorée* (5/5). Bien entendu, tous les exemples ne se prêtent pas d'aussi bonne grâce à une telle analyse, et nous nous contentons pour l'instant de poser le problème<sup>63</sup>. Si nous revenons maintenant à nos locutions verbales, certains phénomènes sont troublants. Ainsi, nous avons vu que *pour le meilleur et pour le pire* comprend deux groupes nominaux *le meilleur/le pire* (3/2), la locution tout entière vue comme un distique *Pour le meilleur/et pour le pire* étant de type a (4) b (4). L'espagnol *ni corto ni perezoso* comporte les groupes nominaux *corto/perezoso* (2/4), la locution globale, vue comme un distique, serait de type a (3) b (5). Or nous avons déjà rencontré des structures semblables tout au long de cette étude, d'où l'idée qu'il y aurait un double niveau de structure rythmique. Des constructions comme les parémies et les locutions adverbiales examinées ici, feraient partie du côté rythmique de la langue, opposé à un côté non rythmique, par exemple *sans rime ni raison* versus *n'importe comment*, *de uvas a brevas* versus *a veces*. Le versant rythmique de la langue utiliserait des schémas rythmiques en nombre limité – par exemple a (4) a (4), a (5) b (3), etc. (cf. *supra*) – pour forger des parémies, des locutions adverbiales et sans doute bien d'autres structures. Ces structures feraient intervenir des unités lexicales elles-mêmes impliquées dans des relations sémantiques de synonymie et d'antonymie mais aussi dans des relations rythmiques comme celles évoquées plus haut.

### 5. En guise de conclusion

La thèse que nous tentons de défendre ici et qui mériterait bien entendu des analyses beaucoup plus longues et détaillées, peut être résumée dans les hypothèses suivantes:

- A) Il existe en langue une rythmique naturelle, fondée en particulier sur la rimique et la métrique, qui n'est pas surajoutée au mode d'expression 'normal'. Nous nous opposons ce faisant à la thèse de la rythmique comme procédé de mémorisation.

<sup>63</sup> Ce genre de phénomènes métriques semble fréquent dans les comparatives à parangon.

- B) Deux systèmes d'expression cohabitent en fait en langue, l'un d'essence rythmique – qui apparaît très clairement dans les parémies – et l'autre de nature non rythmique. Ils servent à représenter les événements du monde de deux façons non réductibles l'une à l'autre. Par exemple *Une hirondelle ne fait pas le printemps* opposé à *Un fait isolé ne prouve rien*, ou *A falta de pan, buenas son tortas* face à *Hay que conformarse con lo que uno tiene*.
- C) Le système rythmique s'exprime à travers des schémas rythmiques qui sont propres à une langue donnée, même si à l'intérieur d'un même groupe de langues, il apparaît souvent des schémas communs ou proches. Pour 'remplir' ces schémas rythmiques, il existerait un *lexique rythmique*, constitué de couples liés par une relation sémantique de synonymie ou d'antonymie<sup>64</sup>, et en même temps par une correspondance métrique au niveau syllabique, voire une isorimie. Citons par exemple pour le français *prévenir/guérir, pluie/beau temps, règle/exception, corde/pendu, fumée/feu, ouvrir/fermer*, etc. ; et *mal/remedio, obligación/devoción, aprendiz/maestro, dicho/hecho, amigo/enemigo, hábito/monje*, etc., pour l'espagnol. En revanche, les différentes catégories linguistiques où apparaissent ces phénomènes semblent utiliser les mêmes structures rythmiques, qui semblent propres à une langue.
- D) Contrairement à une vulgate répandue, les structures isorimiques et isosyllabiques ne sont pas majoritaires (cf. 4. *supra*). La métrique semble être la base, la rimique n'étant qu'un type de métrique. Les structures métriques de type  $x/x + 1$  ou  $x/x + 2$  existant aussi sous la forme inverse  $x + 1/x$ ,  $x + 2/x$ , et il ne s'agit donc pas d'un quelconque procédé d'intensification, mais bel et bien d'une disposition métrique<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> Il serait plus juste de parler de proximité et d'antagonisme sémantiques.

<sup>65</sup> Je m'oppose sur ce point à DARBORD, Bernard, «De la variation...», *cit.*

**RITMO DE LA COPLA Y RITMO DEL REFRÁN  
EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR***

**RHYTHM OF THE VERSES AND  
RHYTHM OF THE PROVERB IN THE  
*LIBRO DE BUEN AMOR***

**LE RYTHME DE LA STROPHE ET LE  
RYTHME DU PROVERBE DANS LE  
*LIBRO DE BUEN AMOR***

HUGO O. BIZZARRI  
Universidad de Friburgo

**Resumen:** El *Libro de buen amor* es una de las obras que más refranes contiene de la literatura medieval. La crítica se ha concentrado especialmente en su identificación, en el estudio de su utilización junto a las sentencias y los *exempla* y en sus aspectos temáticos. En el presente trabajo afrontamos otra problemática a partir de la consideración de los refranes como formas rítmicas: su inserción en la copla y el conflicto que debe resolver el Arcipreste entre ritmo de la copla y ritmo del refrán para integrarlos a sus versos.

**Palabras clave:** Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, refranes, ritmo, métrica

**Abstract:** The *Libro de buen amor* is one of the works that contains more proverbs of medieval literature. Critics have

focused especially on its identification, on the study of its use with sentences and *exempla* and on its thematic aspects. In the present work we approach another problem by considering sayings as rhythmic forms: their insertion in the copla and the conflict that the Archpriest must resolve between the rhythm of the copla and the rhythm of the saying in order to integrate them into his verses.

**Keywords:** Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, proverbs, rhythm, metrics.

**Résumé:** Le *Libro de buen amor* est l'une des œuvres de la littérature médiévale qui contient le plus de proverbes. La critique s'est concentrée surtout sur l'identification de ces formes, sur l'étude de leur utilisation au côté des sentences et des *exempla* et sur des aspects thématiques. Dans le présent travail, nous abordons un autre problème, celui de la prise en compte des proverbes comme formes rythmiques et leur insertion dans la strophe ainsi que le conflit que l'archiprêtre doit résoudre entre le rythme de la strophe et celui du proverbe pour les intégrer dans ses vers.

**Mots-clés:** Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, proverbes, rythme, métrique.

En 1973 José Gella Iturriaga publicaba un estudio pionero sobre los refranes del *Libro de buen amor* en el que hablaba del «Refranero» del Arcipreste<sup>1</sup>. Más que un estudio, era este trabajo un listado generoso de refranes en la obra rui-ciana que tuvo el mérito de revelar el protagonismo que la fraseología popular tenía en este largo poema de clerecía. Ya antes Julio Cejador y Frauca había elaborado un listado de refranes del *Libro de buen amor*, pero, colocado al final de su edición, no tuvo mayor visibilidad<sup>2</sup>. Ambos listados mezclaban diversas y hasta opuestas formas fraseológicas. Por eso, Harriet Goldberg se preguntó de qué manera podían identificarse los refranes en las obras en cuaderna vía<sup>3</sup>. Su intención era la de separar el trigo de la paja en una tradición literaria que solía mezclarlos en armoniosa convivencia.

Aunque se expurgue el repertorio de refranes, hoy día sabemos que no es la cantidad la que otorga un lugar de privilegio al *Libro de buen amor* en la historia del refranero hispánico<sup>4</sup>: al igual que *La Celestina* o que el *Quijote*, importan de él la variedad de paremias documentadas, su utilización, la representación que ellas nos dan del lenguaje popular.

¿De qué manera construye Juan Ruíz su «Refranero»? Responder esta pregunta me ha hecho volver a considerar las estructuras con las cuales se construye la expresión proverbial<sup>5</sup>. El

<sup>1</sup> GELLA ITURRIAGA, José, «El refranero del Arcipreste de Hita», en Manuel Criado de Val (ed.), *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, S.E.R.E.S.A., 1973, pp. 251-269.

<sup>2</sup> CEJADOR Y FRAUCA, Julio, «Refranes y sentencias proverbiales», en Juan Ruíz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Ediciones de La Lectura, 1913, II, pp. 323-337.

<sup>3</sup> GOLDBERG, Harriet, «The Proverb in *Cuaderna vía* Poetry: A Procedure for Identification», en John S. Miletich (ed.), *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*, Madison, HSMS, 1986, pp. 119-133.

<sup>4</sup> Ha destacado este aspecto BIZZARRI, Hugo O., «Le refranero hispanique. Des origines à la période classique», en Jean-Claude Anscombe, Bernard Darbord y Alexandra Oddo (dirs.), *La parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 279-292.

<sup>5</sup> He planteado este problema en BIZZARRI, Hugo O., *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2004, pp. 41-65 y 169-192, pero también en

«refranero medieval», que nosotros hallamos conservado en obras literarias y más excepcionalmente en listados casuales, no es una radiografía de esa tradición que vivió en la oralidad, sino su puesta por escrito. Vale decir que la forma documentada no tiene por qué ser un reflejo fiel y perfecto de ella, sino más bien la adaptación (y por qué no manipulación) que los autores hicieron de ella para subordinarla a la expresión de su obra literaria. Juan Ruiz, como tantos otros autores, se vio obligado a adaptar su «Refranero» al ritmo de su poema. Y para ello se valió de una serie de recursos<sup>6</sup>. Intentemos ahora su identificación.

### *El corpus cierto de refranes*

El punto de partida de nuestro análisis lo constituirán aquellas formulaciones que nos den seguridad de tratarse de refranes, es decir, aquellas que estén precedidas por una fórmula de inserción en la que el autor indique que se trata de un refrán. En el *Libro de buen amor* Juan Ruiz hace eso en 36 ocasiones. El verbo «decir» está inserto en la mayoría de esas fórmulas (cc. 64a, 80c, 93a, 95a, 160b, 165a, 170c, 173d, 179c, 303d, 542a, 571b, 733b, 781d, 827c, 869a, 928a, 942c, 955c, 957a, 977a, 994d-995a, 1007b, 1126c, 1490b, 1622a, 1704a). Pocas veces coloca solo el verbo «decir» como introductor de refranes (cc. 165a, 179b, 303d, 781d, 1007b). Por lo general, la fórmula se explaya en el verso aludiendo a los «retraheres», el «proverbio viejo», el «derecho», la «fabla», la «escriptura» o a la «verdat» que expresan los refranes. Otras veces se utilizan fórmulas originales: «esta fabla decuera» (1200a), «non me acorde estonçe d'esta chica parlilla» (c. 921a), «cierta cosa es esta» (c. 473a), «membratvos de la fablilla» (c. 870a), «fazaña es usada, proverbio non mintroso» (c. 580a), «Ipocras lo dezia» (c. 303c). No faltan los proverbios introducidos por un simple «que» (cc. 111b, 919b, 712b). Todas estas referencias que delatan la afirmación del autor de que son refranes constituyen un sólido punto de partida.

Adjunto a continuación el listado de refranes:

«Anatomía de la expresión proverbial», en AA. VV., *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII y XVI*, Buenos Aires, Secrit, 2001, pp. 25-50.

<sup>6</sup> DARBORD, Bernard y ODDO, Alexandra en su trabajo «La parole proverbiale de Juan Ruiz, dans le *Libro de buen amor*», en Thomas Gómez y Marie-Claude Chaput (eds.), *Mélanges en hommage à Madeleine et Arcadio Pardo*, Nanterre, CRIIA, 2008, pp. 61-91, han realizado un análisis de diversos aspectos de las paremias ruicianas que no incluye sus rasgos rítmicos.



1. Non ha mala palabra si non es a mal tenida (c. 64b)<sup>7</sup>
2. La dueña conpuesta, / si non quiere el mandado, non da buena respuesta (c. 80cd)
3. Quien matar quier su can, / achaque le levanta porque non le de del pan (c. 93ab)
4. Quando a otro someten / qual palabra te dizen, tal coraçon te meten (c. 95b)
5. Una ave sola nin bien canta nin bien llora (c. 111b)
6. Buen esfuerço vençe a la mala ventura (c. 160c)
7. A toda pera dura grand tienpo la madura (c. 160d)
8. Por las verdades se pierden los amigos, / e por las non dezir se fazen des-amigos (c. 165ab)
9. Quien en el arenal sienbra non trilla pegujares (c. 170d)
10. Quien toma dar debe (c. 173d)
11. Por lo perdido no estés mano en mexilla (c. 179d)
12. Quien bien come, bien faze garçonia (c. 303d)
13. Molino andando gana (c. 473a)
14. Non ay encobierta que a mal non revierta (c. 542b)
15. Los mures han comido el queso (c. 571b)
16. Mas val rato acuçioso que dia perezoso (c. 580b)
17. Çivera en molino el que ante viene ante muele (c. 712b)
18. Quien mucho fabla yerra (c. 733b)
19. No conbrian tozino sin gallinas (c. 781d)
20. [...] a la raçon primera tornole la pelleja (c. 827c)
21. El romero fito sienpre saca çatico (c. 869b)
22. Quando te dan la cabrilla, acorre con la soguilla (c. 870b)
23. Çedaçuelo nuevo tres días en astaca (c. 919b)
24. Juga jugando dize el omne grand manzilla (c. 921b)
25. Coita non ha ley (c. 928a)
26. El perro viejo non ladra a tocon (c. 942d)
27. Quien pregunta non yerra (c. 955c)
28. Quien mas non puede, amidos morir se dexa (c. 957b)
29. Escarva la gallina e falla su pepita (c. 977b)
30. Quien non yerra non enmienda (Ms. G, c. 980c)
31. Quien da a la torre, / antes diçe la piedra que sale el alhorre (c. 1007bc)
32. Quien tal fizo, tal aya (c. 1126d)
33. Quien a su enemigo popa a las sus manos muere (c. 1200b)
34. La merca de tu uço Dios es que te la aduxo (c. 1490c)
35. Mas val con mal asno el omne contender / que solo e cargado faz a cuestas traer (c. 1622bc)
36. El can con grand angosto / e con ravia de la muerte a su dueño trava el rostro (c. 1704ab)

<sup>7</sup> Las citas estarán hechas de RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Alberto Bleuca (ed.), Madrid, Cátedra, 1992.

Hay otros versos del *Libro de buen amor* que insertan refranes tradicionales y que, aunque el Arcipreste no los indique como tales, se pueden identificar gracias a su profusa recurrencia:

37. So mala capa yaze buen bevedor (c. 18c)<sup>8</sup>
38. Castigo en su manera, / bien como la raposa en agena mollera (c. 81cd)<sup>9</sup>
39. El cuerdo e la cuerda en mal ageno castiga (c. 89d)
40. Al tiempo se encoje mejor la yerba malva (c. 104d)<sup>10</sup>
41. Uno coida el bayo e es otro el que lo ensilla (c. 179b)<sup>11</sup>
42. El dar quebranta peñas, fiende dura madera (c. 511d)<sup>12</sup>
43. Quien no tiene miel en la orça, téngala en la boca (c. 514c)<sup>13</sup>
44. Asno coxo quando dubda, corre con el aguijón (c. 641c)<sup>14</sup>
45. Son los dedos en las manos, pero non todos parejos (c. 666b)<sup>15</sup>
46. A las vegadas lazran justos por pecadores (c. 667a)<sup>16</sup>
47. Qual es el buen amigo por las obras pareçras (c. 683b)<sup>17</sup>
48. El omne aperçebido nunca tanto se duele (c. 712d)<sup>18</sup>
49. De chica çentella nasçe grant llama e grant fuego (c. 734c)<sup>19</sup>
50. [...] iremos calla callando (c. 864d)<sup>20</sup>
51. Mas val vergüença en faz que en coraçon manzilla (c. 870d)<sup>21</sup>
52. En ajena cabeça sea bien castigada (c. 905d)<sup>22</sup>
53. Asno de muchos, lobos l' comen (c. 906c)<sup>23</sup>
54. Vieja con coita trota (c. 930a)<sup>24</sup>
55. Do viejos non lidian, los cuervos non se gradan (c. 940d)<sup>25</sup>
56. ¡Que buen manjar, sinon por el escotar! (c. 944d)<sup>26</sup>
57. Quien pide non escoge (c. 956a)<sup>27</sup>
58. Mala es de amatar el estopa de que arde (c. 984b)<sup>28</sup>

<sup>8</sup> O'KANE, Eleanor S., *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, RAE, 1959, s.v. mala capa.

<sup>9</sup> *Ibid.*, s.v. castigar.

<sup>10</sup> *Ibid.*, s.v. hierba nueva.

<sup>11</sup> *Ibid.*, s.v. bayo; BIZZARRI, Hugo O., *Diccionario de paremias cervantinas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2015, s.v. bayo.

<sup>12</sup> O'KANE, Eleanor S., *Refranes y frases...*, *cit.*, s.v. dar.

<sup>13</sup> *Ibid.*, s.v. miel.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s.v. asno cojo.

<sup>15</sup> *Ibid.*, s.v. dedo.

<sup>16</sup> *Ibid.*, s.v. justo (leal); BIZZARRI, Hugo O., *Diccionario*, *cit.*, s.v. pagar.

<sup>17</sup> O'KANE, Eleanor S., *Refranes y frases...*, *cit.*, s.v. amigo.

<sup>18</sup> *Ibid.*, s.v. apercebido; BIZZARRI, Hugo O., *Diccionario*, *cit.*, s.v. hombre.

<sup>19</sup> O'KANE, Eleanor S., *Refranes y frases...*, *cit.*, s.v. centella.

<sup>20</sup> *Ibid.*, s.v. calla.

<sup>21</sup> *Ibid.*, s.v. vergüenza; BIZZARRI, Hugo O., *Diccionario*, *cit.*, s.v. vergüenza.

<sup>22</sup> O'KANE, Eleanor S., *Refranes y frases...*, *cit.*, s.v. castigar.

<sup>23</sup> *Ibid.*, s.v. asno de muchos.

<sup>24</sup> *Ibid.*, s.v. cuita.

<sup>25</sup> *Ibid.*, s.v. viejo.

<sup>26</sup> *Ibid.*, s.v. escotar.

<sup>27</sup> *Ibid.*, s.v. pedir.

<sup>28</sup> *Ibid.*, s.v. estopa.

59. Mal pisa el omne, el gato mal rascaña (c. 1383d)<sup>29</sup>  
 60. El ave muda non faze agüero (c. 1483d)<sup>30</sup>  
 61. A pan de quinze días, fanbre de tres semanas (c. 1491d)<sup>31</sup>  
 62. El que al lobo enbía, ¡a la fe!, carne espera (c. 1494c)<sup>32</sup>  
 63. Pocas palabras cunplen al buen entendedor (c. 1610d)<sup>33</sup>

Hay, finalmente, algunos versos del Arcipreste que parafrasean refranes latinos:

64. Las cosas mucho caras alguna ora son rafezes, / las viles e las rafezes son caras a las devezes (c. 102cd)<sup>34</sup>  
 65. Quien puede fazer leyes puede contra ellas ir (c. 145d)<sup>35</sup>  
 66. La costunbre es otra natura (c. 166c)<sup>36</sup>  
 67. Libertat e soltura non es por oro conprado (c. 206d)<sup>37</sup>  
 68. Por la fabla se conosçen los más de los coraçones (c. 677a)<sup>38</sup>  
 69. Tienpo ay que aprovecha e tienpo ay que faz peor (c. 715d)<sup>39</sup>  
 70. Si el çiego al çiego adiestra e quier traer, / en la foya entramos dan e van a caer (c. 1145cd)<sup>40</sup>

Contamos, entonces, con un corpus seguro de unos setenta refranes en el *Libro de buen amor* con el cual hacer nuestro análisis.

### **La matriz rítmica**

Hace años, al realizar la edición de los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego* del Marqués de Santillana, me llamó la atención

<sup>29</sup> *Ibid.*, s.v. gato.

<sup>30</sup> *Ibid.*, s.v. ave muda.

<sup>31</sup> *Ibid.*, s.v. pan de quinze días.

<sup>32</sup> *Ibid.*, s.v. lobo.

<sup>33</sup> *Ibid.*, s.v. entendedor.

<sup>34</sup> «Quod vile est, carum, quod carum est, vile putato!», WALTHER, Hans, *Proverbia sententiaque latinitatis medii ac recentiores aevi. Nova series. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters und der frühen Neuzeit in alphabetische Anordnung*, Göttingen, Vandenoock & Ruprecht, 1982-1986, n° 39914. Se trata del Dístico (I, 29) de Catón; véase comentario en BOAS, Marcus, *Disticha Catonis, recensuit et apparatus critico instruxit*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1952, pp. 68-69.

<sup>35</sup> Es más frecuente la formulación de este refrán como «Allá van leyes do quieren reyes» o «O quieren reys, alli van leys»; procede de «Ad libitum regum flecta[ntur] comun legum», *Crónica Najerense*; véase BIZZARRI, Hugo O., *Diccionario, cit.*, s.v. rey.

<sup>36</sup> «Consuetudo est altera natura», WALTHER, Hans, *Proverbia sententiaque latinitatis...*, *cit.*, n° 35702; BIZZARRI, Hugo O., *Diccionario...*, *cit.*, s.v. naturaleza.

<sup>37</sup> «Non bene pro fulvo libertas venditur auro», WALTHER, Hans, *Proverbia sententiaque latinitatis...*, n° 38862<sup>1</sup>d; BIZZARRI, Hugo O., *Diccionario...*, s.v. libertad.

<sup>38</sup> «Ex abundantia cordis enim os loquitur», WALTHER, Hans, *Proverbia sententiaque latinitatis...*, n° 36695.

<sup>39</sup> «Tempus nascendi, tempus moriendi», *ibid.*, n° 43736b.

<sup>40</sup> «Caecus autem si caeco ducatum praestet, ambo in foveam cadent», Mateo 15: 15; BIZZARRI, Hugo O., *Diccionario...*, *cit.*, s.v. ciego.

la musicalidad de estos refranes. Eso me llevó a realizar un estudio de sus metros, rimas y estructuras. La conclusión fue advertir que los refranes, a medio camino entre la prosa y el verso, no eran formas métricas, como había señalado hace tiempo José Amador de los Ríos, sino rítmicas<sup>41</sup>. Trabajos posteriores de Jean-Claude Anscombe me confirmaron esta opinión al desarrollar su tesis de la existencia de «matrices rítmicas» en los refranes, rasgos poéticos que eran un resabio de su nacimiento como palabra sacra<sup>42</sup>. Los *Refranes* de Santillana son un listado de paremias privadas de su contexto. La inserción de un refrán en un discurso implica otra forma de funcionar de su ritmo.

Una visión a vuelo de pájaro permite advertir que el Arcipreste de Hita reproduce en sus paremias varios «esquemas generativos» tradicionales que conforman la manera expresiva del refranero<sup>43</sup>. Por ejemplo, la estructura comparativa «Más vale [esto] que [aquello]»: «Mas val rato acuçioso que dia perezoso» (c. 580b), «Mas val vergüença en faz que en coraçon manzilla» (c. 870d) o «Mas val con mal asno el omne contender / que solo e cargado faz a cuestas traer» (c. 1622bc); estructura con sujeto impersonal («Quien [...]», «uno [...]»: «Quien toma dar debe» (c. 173d), «Quien no tiene miel en la orça, téngala en la boca» (c. 514c), «Quien tal fizo, tal aya» (c. 1126d), «Uno coida el bayo e es otro el que lo ensilla» (c. 179b); estructura negativa («Non + verb.»): «Non ha mala palabra si non es a mal tenida» (c. 64b), «No conbrian tozino sin gallinas» (c. 781d), «Non dexes lo ganado por lo que has de ganar» (c. 995b); sujeto + predicado: «Un ave sola ni bien canta ni bien llora» (c. 111b), «Buen esfuerço vençe mala ventura» (c. 160c), «El romero fito sienpre saca çatico» (c. 869b); subordinada temporal + oración principal: «Quando a otro someten / qual palabra te dizen, tal coraçon te meten» (c. 95b); «Quando te dan la cabrilla, acorre con la soguilla» (c. 870b).

<sup>41</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José, «De los refranes, considerados como elemento de arte», en *Historia y crítica de la literatura española*, Madrid, Imprenta de J. Rodríguez, 1862, t. II, pp. 503-538.

<sup>42</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Matrices rythmiques et parémies», en Anscombe, Darbord y Oddo (coords.), *La parole exemplaire, cit.*, pp. 147-158; *idem*, «Rythme, rime et métrique dans les parémies», en César García de Lucas y Alexandra Oddo (eds.), *Quando me pago só monge e quando me pago soy calonje. Studia in honorem Bernard Darbord*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 25-39.

<sup>43</sup> Definí un esquema generativo como «La combinación de segmentos expresivos sobre los que se construye la expresión elíptica del refrán», BIZZARRI, Hugo O., *El refranero castellano...*, cit., p. 58.

También Juan Ruiz reproduce la «matriz rítmica» del refranero, es decir, la división en hemistiquios, los acentos internos y la rima que caracteriza a las paremias. La mayor parte de las paremias del Arcipreste son bimembres, como muestran los ejemplos «Mas val rato acuçioso // que dia perezoso» (c. 580b), «Çedaçuelo nuevo // tres dias en estaca» (c. 919b), «Escarva la gallina // e falla su pepita» (c. 977b), «Quien non yerra // non enmienda» (Ms. G, c. 980c), etc.

Los refranes bimembres de Juan Ruiz suelen tener en sus hemistiquios dos acentos de intensidad: «So mala capa // yaze buen bevedor» (c. 18c), «El perro viejo // non ladra a tocon» (c. 942d), aunque hay refranes que tiene un solo acento por hemistiquio, como los ejemplos «Quien pregunta // non yerra» (c. 955c), «Quien tal fizo, // tal aya» (c. 1126d). Obsérvese que, como en el caso del Refranero tradicional, no es necesaria la rima. Ella consiste en un elemento opcional. Más escasos son los refranes trimembres. En estos casos la rima se hace obligatoria al extenderse la paremia por más de un verso: «La dueña conpuesta, // si non quiere el mandado, // non da buena respuesta» (c. 80cd), «Quando a otro someten // qual palabra te dizen, // tal coraçon te meten» (c. 95b), «Quien da a la torre, / antes diçe la piedra // que sale el alhorre» (c. 1007bc).

El sistema de rimas de los refranes del Arcipreste tampoco se diferencia del Refranero tradicional. Las rimas puede ser asonantes, como el caso de «Biva la gallina con su pepita» (c. 977b) o «Quien non yerra non enmienda» (c. 733b), o consonante, como en «Quando te dan la cabrilla acorre con la soguilla» (c. 870b) o «Non ay encubierta que a mal non revierta» (c. 542b). Hay refranes, naturalmente, que no tienen rima: «Coita non ay ley» (c. 928a), «Çedaçuelo nuevo tres dias en estaca» (c. 919b), «Quien tal fizo, tal aya» (c. 1126d).

La crítica ha discutido sobre la alternancia de hemistiquios heptasílabos y octosílabos en el *Libro de buen amor*, del ritmo de sus versos, de la construcción de la cuarteta monorríma<sup>44</sup>. La copla del *Libro de buen amor* tiene su «matriz rítmica» y los refranes la suya

<sup>44</sup> Remito a los trabajos de ARNOLD, H. H., «The Octosyllabic cuaderna vía of Juan Ruiz», *Hispanic Review*, VIII, 2 (1940), pp. 125-138; COROMINAS, Joan (ed.), Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 38-64; PLA COLOMER, Francisco, *Métrica, rima y oralidad en el Libro de buen amor*, Valencia, Universitat de Valencia, 2012; *idem*, «El Libro de buen amor: obra paradigmática en tiempo de grandes cambios», en *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana. Estudio filológico integral*, Valencia, Tirant Humanidades, 2014, pp. 124-134.

propia. Lo que me interesa plantear ahora no es el tipo de refranes que inserta Juan Ruiz, ni su utilización, sino más bien su forma de integración a la copla de cuaderna vía, puesto que ella tiene una andadura particular que Navarro Tomás ha caracterizado como polirrítmica<sup>45</sup>.

### ***La convergencia de «matrices rítmicas»***

En el relevo de los refranes que hemos repertoriado, se pueden advertir dos estrategias opuestas de Juan Ruiz para insertar sus refranes al ritmo de su poema. La primera es la de adaptar el refrán a la «matriz rítmica» de su copla. Ello sucede, por lo general, en refranes que no logran abarcar todo el verso de la copla:

Fueron *dares valdíos*, de que *ove manzilla*;  
dixe: *Uno coida el vayo e e[s] otro el que lo ensilla*.  
*redreme de la dueña e crei la fablilla*  
que *diz*: Por lo perdido no *estes* mano en *mexilla* (c. 179).

La copla presenta dos refranes; ninguno de ellos logra completar el verso. En ambos casos, la inserción del verbo «decir» no tiene más finalidad que la de completar la estrofa, sin agregar nada a su sentido. Los versos 179ab tienen sus acentos en la tercera y sexta sílaba, mientras que los versos 179cd en la segunda y sexta. El ritmo de la copla lo establecen los versos 179a y 179c, mientras que los versos que contienen los refranes se adaptan al ritmo de la copla que establecieron los versos que le precedieron. Lo mismo ocurre en la copla 303 en la cual Juan Ruiz se ve una vez más obligado a completar el verso que inserta el refrán:

El comer sin *mesura* e la *grand venternia*,  
*otrossi* mucho *vino* con *mucha beverria*,  
mas *mata* que *cuchillo*: *Ipocras* lo *dezia*;  
tu *dizes* que quien bien *come*, bien *faze garçonía* (c. 303).

El refrán del verso 303d posee dos hemistiquios: «quien bien come, // bien *faze garçonía*». En el primer hemistiquio tiene un solo acento, mientras que en el segundo dos; por tanto, el Arcipreste se

<sup>45</sup> Tomás Navarro Tomás y más reciente Elena González-Blanco García han caracterizado al alejandrino ruiciano como un metro polirrítmico compuesto; NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española, Reseña histórica y descriptiva*, Madrid-Barcelona, Ediciones Guadarrama-Labor, 1974, p. 85; GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, Elena, «Poesía clerical: siglos XIII-XV», en Fernando Gómez Redondo (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, pp. 209-274.

ve obligado a completar el verso para que el primer hemistiquio tenga dos acentos como el resto de la copla.

El refrán «Coita // non ay ley» (928ab), dada la brevedad de sus miembros (3 + 4), ofrece un caso particular de adaptación a la copla. Juan Ruiz debe incorporar este refrán a su texto y para ello lo antecede con una extensa fórmula de introducción que permite completar el verso que el refrán no llega a cubrir:

Como dize un d[e]rec]ho // que coita non ay ley,  
coitandome Amor, // mi señor e mi rey,  
doliendom' de la dueña // mucho, esto me crey,  
que estaba coitada // como oveja sin grey (c. 928).

En este caso, a causa de su brevedad, el refrán no puede imponer su ritmo a la copla; por tanto, Juan Ruiz se ve obligado a incorporarlo al ritmo de ella. La copla repite dos veces el vocablo «coita» impuesto por el refrán. La primera recurrencia aplica el sentimiento de angustia al propio protagonista; se trata de una forma de entrelazar al refrán en la copla. Otros casos:

Cierta cosa es esta: // molino andando gana,  
huerta mejor labrada // da la mejor mançana,  
muger mucho seguida // sienpre anda loçana.  
Do estas tres guardares, // non es tu obra vana (c. 473).

Por un mur muy pequeño // que poco queso preso,  
diçen luego: Los mures // han comido el queso.  
¡Sea el malandante, // sea el manpreso,  
quien a si e a otros muchos // estorva con el mal seso (c. 571).

En c. 473a la brevedad del refrán («Molino // andando gana») hace que sólo necesite un acento por hemistiquio (2 + 6). Sólo el verso 473d reproduce la matriz rítmica del refrán. En c. 571b («Los mures // han comido el queso») el refrán es acomodado a la matriz rítmica de la copla.

El refrán «Quien toma // dar debe» (3 + 3) ofrece una expresión fuera de lo común: no es usual que en un refrán el verbo auxiliar se anteponga al verbo principal. Si aquí Juan Ruiz modifica la estructura sintáctica de la paremia, es simplemente por razones rítmicas:

Non perdere yo a Dios // nin al su paraíso  
por pecado del mundo // que es sombra de aliso;  
non soy yo tan sin seso, // [que] si algo he priso,  
quien toma dar debe, // dizelo sabio envíso (c. 173).

La segunda estrategia que sigue Juan Ruiz es la de adaptar el ritmo de la copla en cuaderna vía a la «matriz rítmica» del refrán, como ocurre con «Non *ha* mala *palabra* // si non *es* a mal *tenida*»:

Por *esto* diz la *pastraña* // de la *vieja* *ardida*:  
non *ha* mala *palabra* // si non *es* a mal *tenida*;  
*veras* que bien es *dicha* // si *bien* es entendida:  
*entiende* bien mi *libro* // e *avras* dueña *garrida* (c. 64).

La fórmula de introducción ocupa ahora todo un verso, pues el refrán no necesita de rellenos auxiliares para cubrir el verso. La coincidencia de los acentos rítmicos del refrán con los del resto de la copla indica que la «matriz rítmica» de la paremia fue imitada a lo largo de la copla. Igual fenómeno se observa con el refrán «Mas *val* rato *acuçioso* // que *dia* *perezoso*» (8 + 7):

Fazaña es usada, // proverbio non *mintroso*:  
mas *val* rato *acuçioso* // que *dia* *perezoso*;  
*partime* de *tristeza*, // de *cuidado* *dañoso*,  
*busque* e *falle* *dueña* // de *qual* so *deseoso* (c. 580).

Como en el caso anterior, se observa que la fórmula de introducción ocupa un verso independiente de la copla, y que toda ella repite el mismo esquema rítmico que el verso del refrán. O t r o s ejemplos:

Como *dize* la *fabla* // de que de *mal* no's *quita*:  
*escarva* la *gallina* // e *falla* su *pepita*;  
*proveme* de *llegar* // a la *chata* *maldita*:  
*diome* con la *cayada* // tras la *oreja*, *fitá* (c. 977).

A la *dueña* mi *vieja* // tan *bien* que la *enduxo*:  
Señora, diz la *fabla* // del que de *feria* *fluxo*:  
la *merca* de tu *uço* // Dios *es* que te la *aduxo*;  
*¡amad*, *dueñas*, *amalde* // tal *omne* *qual* *debuxo!* (c. 1490).

La copla 955 ofrece una vez más el caso de un refrán que sólo ocupa un hemistiquio (c. 955c). Como ocurre en otros casos, la copla no tiene un único esquema rítmico. Los versos 955ab parecen no seguir un modelo único, mientras que los versos 955cd siguen el mismo que tiene el refrán.

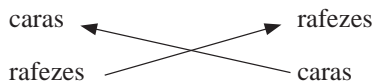
*Dexame* *passar*, *amiga*, // darte *he* *joyas* de *sierra*;  
si *quieres*, dime *quales* // usan en esta *tierra*,



ca, *segund* diz la *fabla*, quien pregunta non *yerra*;  
e, por *Dios*, dame *possada*, que el *frio* me *atierra* (c. 955).

Con mucha más libertad, debió de trabajar con aquellos refranes que tomó prestados de la tradición latina. En estos casos, Juan Ruiz debía de hacer un verdadero trabajo de recreación, si no es que ya conoció los refranes llevados al castellano. La copla 102 inspira dos de sus versos en un refrán latino expresado ya por Catón. El Arcipreste quiebra la brevedad del refrán («*Quod vile est, carum, quod carum est, vile putato!*») extendiéndolo en dos versos de la copla en la cual aplica el recurso retórico del quiasmo:

Omne que mucho fabla faze menos a vezes;  
pone muy grant espanto, chica cosa es dos nuezes;  
las cosas mucho caras alguna ora son rafezes,  
las viles e las refezes son caras a las de vezes.



El verso 145d («Quien puede fazer las leyes puede contra ellas ir») adapta el refrán latino «*Ad libitum regum flecta[n]tur] comum legum*» a un «esquema generativo» hispánico (sujeto impersonal, dos hemistiquios con dos acentos cada uno). El verso 206d («Libertat e soltura non es por oro conprado»), que traduce con amplia libertad el refrán latino «*Non bene pro fulvo libertas venditur aurum*», duplica el sujeto para adaptar el refrán al ritmo del verso. En otras ocasiones, el refrán castellano reproduce el «esquema generativo» del modelo latino, como es el caso del refrán «Tiempo ay que aprovecha e tiempo ay que faz peor» (c. 715d) que sigue el mismo esquema que su versión latina «*Tempus nascendi, tempus moriendi*» o el refrán de la copla 166c («La costumbre es otra natura») que reproduce un refrán no metafórico que se incorpora a una copla de ritmo variado.

### ***Ritmo, que no copla***

Desde Amador de los Ríos, pasando por Rodríguez Marín, Henríquez Ureña y Louis Combet hasta llegar a Margit Frenk se ha

considerado a los refranes como formas poéticas<sup>46</sup>. Margit Frenk hablaba de la existencia de una zona intermedia en la cual refranes y coplas se encuentran y confunden<sup>47</sup>. El análisis de la incorporación de refranes por el Arcipreste de Hita a su poema permite ver que los refranes no son coplas, sino formas rítmicas que se incorporan a las coplas. Se produce entonces la confrontación de dos «matrices rítmicas»: aquella de la copla y la propia del refrán. La adaptación del refrán no es sino consecuencia de esa puja rítmica. Esa cadencia que tiene el refrán fue advertida ya por Juan de Valdés en un pasaje que vale la pena recordar:

Si quisiessedes quitar algo deste refran: *Ama a quien no te ama, y responde a quien no te llama*, con cualquier cosa que le faltase gastariades la sentencia que tiene. Y si deste refrán: *Quien guarda y condessa, dos vezes pone mesa*, donde lo mesmo es *guardar* que *condessar*, quitassedes el uno dellos, aunque no gastariades la sentencia, quitariades el encarecimiento que suelen hazer dos vocablos juntos que significan una mesma cosa. De la mesma manera, si deste refran: *Qual la madre, tal la hija y tal la manta que la cobija* quitassedes el segundo *tal*, o deste: *Del monte salle quien el monte quema* quitassedes el segundo *monte*, aunque no gastariades la sentencia ni disminuirades el encarecimiento, estragaridades de tal manera el estilo, que las clausulas quedavan coxas<sup>48</sup>.

Para Juan de Valdés era claro que ciertos vocablos en los refranes tenían una función rítmica y no semántica y que ellos contribuían a su cadencia y estilo, lo que designa con el vocablo «encarecimiento». Creo que el ejemplo del *Libro de buen amor* revela una puja lingüística con la que se enfrentó el Refranero cada vez que se lo incorporó a un poema: la confrontación de dos matrices rítmicas.

<sup>46</sup> He sintetizado estas opiniones en BIZZARRI, Hugo O., *El refranero castellano...*, cit., pp.169-172.

<sup>47</sup> FRENK, Margit, «Refranes cantados y cantares proverbializados», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1/2 (1961), pp. 155-168.

<sup>48</sup> VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, edición de Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1978, p. 158.

## **L'ENFANCE DU RYTHME – À PROPOS DE COMPTINES**

### **AS EASY AS ONE, TWO, THREE: ABOUT THE NURSERY RHYMES**

### **UN JUEGO DE NIÑOS: ACERCA DE LAS CANTINELAS**

BENOÎT DE CORNULIER  
Université de Nantes

**Résumé:** Les comptines sont constituées majoritairement de suites de mots ou de quasi-mots dont chacune, associée à deux pulsations d'une séquence isochrone, est un 2coups ; ces séquences composent des 22coups, paires de 2coups de même durée. Ces paires sont parfois inclusives plutôt que successives, l'équivalence appariant deux 2coups à des niveaux différents d'isochronie. Les relations de métrique inclusive se manifestent morphologiquement dans des successions transformationnelles du type « Eenie meenie miney moe » dans des langues diverses.

**Mots-clés:** comptines, 2coups, isochronie, métrique successive vs inclusive.

**Abstract:** Counting-out rhymes are made up mainly of sequences of words or quasi-words each of which is a 2-stroke (associated with two beats of an isochronous sequence); these

sequences are grouped into 22 strokes, pairs of 2strokes of the same duration. In some cases, this equivalence is inclusive rather than successive, relating sequences at two different isochrony levels. Such inclusive relations are morphologically manifested in transformational successions of the type «Eenie meenie miney moe» in various languages.

**Keywords:** counting-out rhymes, 2-strokes, isochrony, successive vs inclusive metric.

**Resumen:** Las cantinelas de conteo se componen principalmente de secuencias de palabras o cuasi-palabras, cada una de las cuales es [un 2ictus] (asociada con dos acentos métricos de una secuencia isócrona). Estas secuencias se agrupan en [22-ictus], pares de 2ictus de la misma duración. En algunos casos, esta equivalencia es inclusiva en lugar de sucesiva, relacionando secuencias en dos niveles de isocronía diferentes. Tales relaciones inclusivas se manifiestan morfológicamente en secuencias transformacionales del tipo «Eenie meenie miney moe» en varios idiomas.

**Palabras clave:** cantinelas de conteo, 2ictus, isocronía, métrica sucesiva vs inclusiva.

### **Comment tirer au sort « celui qui le sera » ?**

**D**ans l'étude et l'analyse des rythmes réguliers (*métriques*) de la parole, on a longtemps privilégié la poésie littéraire en versification traditionnelle et relativement négligé la tradition orale ; en témoignent spectaculairement les traités de versification où sont parfois longuement scrutées des formes poétiques exceptionnelles dont la perception exacte est parfois plutôt intellectuelle que proprement rythmique (comme la sextine italienne), et simplement ignorées des formes de tradition orale basiques et séculaires (comme le rabé-raa en tradition française). Cette inégalité d'intérêt peut se justifier en partie par des raisons de méthode. La poésie littéraire, surtout à l'époque de l'imprimé, offre des corpus d'écriture assez précis où certaines régularités s'imposent quasi objectivement et sont parfois analysables en fonction de critères linguistiques à peu près consensuels. Par comparaison, certaines formes de tradition orale non réservées à des classes sociales instruites sont plus riches en aspects non linguistiques, se propagent en se transformant parfois dans l'espace et le temps en multiples variétés – y compris dialectales –, et n'ont pas constitué aussi naturellement des corpus fixes et bien définis avant l'avènement des techniques audio-visuelles. À cela s'est longtemps ajoutée une raison de hiérarchie sociale. À l'inverse de la « poésie » littéraire dont l'accès était réservé et parfois même élitiste, les formulettes enfantines, les cris et slogans scandés en groupe, possèdent souvent une métrique évidente pour une large partie de la population sans le secours d'instruction explicite ni intervention de censures académiques. Pourquoi s'intéresser à des choses aussi puériles ?

Pourtant, de même que, pour comprendre des formes complexes et spécialisées de la vie, il est utile de s'intéresser à ses formes les plus rudimentaires, l'étude des paroles métriques de tradition orale peut être utile à la compréhension des rythmes de la parole métrique en général. D'où l'importance des travaux qui depuis plus

d'un demi-siècle ont commencé à se multiplier en ethno-musicologie, notamment dans le domaine de la parole métrique enfantine<sup>1</sup>.

### *Un exemple de comptine multi-modale*

Donnons une idée de ce domaine en prenant pour exemple une comptine française qui a traversé au moins un siècle et demi, ou plutôt une variante de cette comptine puisque les paroles, l'« air » et la fonction sont sujets à variation en se propageant, et cela d'autant plus que les cohortes d'enfants d'âge à « comptiner » se renouvellent rapidement. Comment, dans une bande d'enfants, tirer au sort celui ou ceux qui joueront, ou ne joueront pas, un certain rôle dans un jeu collectif ? L'exemple ci-dessous est tiré d'un récit d'aventures enfantines publié à Paris en 1871 par une personne de la haute société qui s'intéressait à l'univers de l'enfance et écrivait pour des enfants<sup>2</sup>:

JACQUES. – A présent, que nous voilà réunis, profitons du temps qui nous reste, pour faire une partie de cache-cache dans les bois, ou de colin-maillard. – Cache-cache, crièrent-ils tous. LOUIS. – Lequel de nous l'est ? GEORGES. – Ce sera Geneviève. JACQUES. – Du tout ; nous allons tirer au sort. Rangeons-nous tous en rond ; je compte :

Pin pa ni caille,  
 Le roi des papillons,  
 Se faisant la barbe  
 Se coupa le menton. .... *Fin de quatrain narratif (« Q<sub>1</sub> »)*  
 Un, deux, trois, de bois,  
 Quatre, cinq, six, de buis ;  
 Sept, huit, neuf, de bœuf ;  
 Dix, onze, douze, de bouse ; ..... *Fin de quatrain « numérique » (Q<sub>2</sub> »)*  
 Va-t'en à Toulouse. .... *Pointe, en coda*

A chaque syllabe Jacques touchait quelqu'un du doigt, sans s'oublier. Celui sur lequel tomba la dernière syllabe *louse* le fut. C'était Jacques lui-même.

<sup>1</sup> Pour une synthèse historique soulignant des aspects variés de la problématique des comptines, voir ARLEO, Andy, « Investigating the Universal Children's Rhythm Hypothesis: data, issues, perspectives », en Jean-Louis Leroy (ed.), *Topicality of Musical Universals / Actualités des Universaux Musicaux*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2013, pp. 157-169. – Merci pour leurs remarques ou objections à Andy Arleo, Olivier Bettens et François Timmerman.

<sup>2</sup> SÉGUR (de), Ctessa, *Après la pluie le beau temps*, Paris, Hachette, 1871, pp. 154-151. J'ajoute en marge droite des dénominations servant dans l'exposé.

Ce récit d'une grand'mère attentive est sans doute réaliste à l'égard de la procédure de sélection et du vocabulaire qui l'accompagne<sup>3</sup>. Alors que, dans les innombrables collections de « comptines » (en un sens large)<sup>4</sup> dont le commerce pour adultes, enfants et éducateurs regorge depuis un bon demi-siècle, les comptines sont parfois éditées sans indication de fonction et de gestuelle éventuelles, ici, outre le nom du jeu (« cache-cache »), sont mentionnées : la désignation rituelle d'un rôle (« celui qui l'est »<sup>5</sup>) ; la fonction de la procédure (« tirer au sort ») ; son principe annoncé explicitement (« compter », d'où le mot « comptine ») ; son annonce, explicite (« je compte ») ; sa procédure (toucher du doigt à chaque syllabe) ; et, disons, sa *pointe* (l'ultime syllabe qui désigne pour le rôle).

### *Un rythme utilitaire*

Les adultes qui se « penchent » sur les paroles des comptines comme sur des *textes* poétiques leur prêtent volontiers une fonction magique rituelle (qu'on aime faire remonter à quelque antiquité) ou un rôle éducatif (comme si elles avaient pour fonction de préparer à la vraie vie, celle d'adulte). Dans le cas présent, la comptine a une fonction explicite : « tirer au sort » d'une manière apparemment impartiale. En aidant à la fixer dans les mémoires, sa structure musicale en facilite le contrôle par tous les joueurs<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> La sous-comptine numérique de Jacques est antérieure au récit de 1871 à en juger par son extension géographique dans les années 1870/1880 ; v. LAFORTE, Conrad, *Le Catalogue de la chanson folklorique française*, vol. 5, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987, pp. 224-226.

<sup>4</sup> La notion française de *comptine d'élimination* désigne chez les spécialistes les formules ou « formulettes » spécialement destinées à sélectionner un joueur pour un rôle, même quand la procédure de *sélection* est positive plutôt que négative par élimination ; il s'agit donc plus généralement de *comptines de sélection* (à cet égard le terme américain familier *choosing-up* me paraît préférable à *counting-out*). J'emploierai au besoin *comptine* au sens large des non-spécialistes, donc même pour certaines formules n'impliquant aucune sorte de sélection comme le premier « quatrain » de Jacques.

<sup>5</sup> Le rôle de « celui qui *le sera* » est celui de l'enfant qui devra le premier chercher les autres (cachés). L'usage allusif du pronom neutre dans « *le sera* » permet de l'appliquer à un rôle quelconque dans un jeu quelconque. Aujourd'hui moins commun en France, il correspond au « ce » de « Ce ne sera pas toi » et au « it » « You're it » commun dans l'usage des comptines anglaises.

<sup>6</sup> Parfois des exceptions plus ou moins codifiées autorisent une part de manœuvre dans la procédure.

« *Mètre* » *poétique approximatif, rime et contre-rime*

Pour un lecteur des années 1870 qui ne les aurait pas apprises par tradition orale, les paroles du petit Jacques s’offraient à lire comme une espèce de poésie dont la « versification » s’apparentait à celle de la poésie littéraire tout où s’en distinguant par quelques irrégularités (peut-être comme si l’enfance n’avait accès qu’à une métrique approximative). On peut en effet y reconnaître, sur le papier, une suite unique de suites de mots formatés comme des *vers* de poésie en petits alinéas à majuscule métrique initiale (alinéas métriques). Ces « vers » semblent dotés d’une métrique approximative même si on essaie de les régulariser sans se soucier des conventions de la poésie littéraire, par exemple en syllabant « Dix, onz’, douz’, de bous(e)<sup>7</sup> », ce qui permet d’obtenir un second « quatrain » en « vers » de « mètre » littéraire 5 (des « pentasyllabes » !). La phrase initiale, narrative, loufoque et sans rapport de sens avec le « quatrain » numérique qui lui était parfois cousu (comme ici)<sup>8</sup>, était rimée en quatrain *abab*, paire de modules rimant au moins par les voyelles<sup>9</sup>.

Le « quatrain » Q<sub>2</sub>, à base de triplets de noms de nombres, ne paraissait pas rimé comme il se doit en poésie littéraire, mais la virgule parfois insérée devant « de bois », « de buis », « de bœuf » et « de bouse » permettait de le recycler en « huitain » de « vers » rimés en *aa bb cc dd* :

Un, deux, trois,	Sept, huit, neuf,
De bois,	De bœuf ;
Quatre, cinq, six,	Dix, onze, douze,
De buis ;	De bouse ;

Cette normalisation en « huitain » pouvait être inspirée par les modèles de la poésie écrite<sup>10</sup> où tous les vers (proprement dits)

<sup>7</sup> Ici, en l’absence manifeste d’un souci des conventions de prononciation, syllabation et graphie de la poésie littéraire de l’époque, il n’y a aucune raison de considérer que « bouse » fournit une rime distinctement féminine comme on pourrait le penser pour un vers académique. Dans les versions que j’en ai entendues, on syllabait plutôt /buz/ et /tuluz/.

<sup>8</sup> Les comptines varient souvent par suppression ou adjonction de sous-formules indépendantes.

<sup>9</sup> La neutralité des consonnes catatoniques apparaît dans la rime « *caille = barbe* ». Sur les assemblages rimiques en *modules* et *groupes rimiques*, voir CORNULIER (de), Benoît, « «Groupes d’équivalence rimiques», modules et strophes «classiques» ». <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/gr.pdf>, 2008.

<sup>10</sup> La virgule avant « de » n’est pas justifiée dans la version rythmique que j’ai connue de ce quatrain.



et eux seuls sont rimés, et favorisée par inattention à un rapport métrique ignoré dans le système de la poésie classique quoique commun dans diverses cultures orales : la contre-rime. Alors que la rime implique une équivalence (phonémique) *catatonique*, la *contre-rime* implique un contraste catatonique, ressortant sur un fond d'équivalence *prétonique*<sup>11</sup>; ici, dans la série « de bois ≠ de buis ≠ de bœuf ≠ de bous' », sur fond d'équivalence en « de b- » contrastent les terminaisons catatoniques « ois », « uis », « œuf » et « ouz' » ; en fonction de ces terminaisons contrastives, ces « vers » ne sont pas rimés entre eux, mais ils sont *contre-rimés*<sup>12</sup>.

La contre-rime *matérielle* (contraste phonémique) ne constitue ici que chacun des petits « distiques » apparemment inclus dans chaque « vers » du « quatrain » numérique. Mais, d'un « vers » à l'autre, elle détermine une équivalence de second degré entre « distiques » (*contre-rime structurale*) : ils se ressemblent par le fait que chacun est, ou inclut en « sous-vers » conclusif, une paire contre-rimée au premier degré. Cette équivalence structurale est renforcée au niveau matériel (phonémique) par le fait que le *fond de contraste* « de b » est commun aux deux « distiques » ainsi que par le parallélisme morpho-sémantique de ce fond (« Nombre + « de » + Nom de matière »)<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> La *tonique d'un mot* ou *d'une suite de mots* prosodiquement traitée en bloc est normalement la dernière voyelle stable de son dernier mot (ou groupe constitué d'un mot et de ses clitiques) ; si le dernier mot est un proclitique dépourvu de voyelle stable, c'est normalement sa voyelle instable. La partie *anatonique* inclut la tonique avec ce qui éventuellement la précède ; *catatonique*, sa tonique avec ce qui éventuellement la suit ; *prétonique* (avec tiret), ce qui précède la tonique (y compris son éventuelle consonne d'attaque). Sur ces notions et celle de *contre-rime*, v. CORNULIER (de), Benoît, « Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire », en Michel Murat et Jacqueline Dangel (eds), *Poétique de la rime*, Paris, Champion, 2005, pp. 125-178.

<sup>12</sup> Dans la comptine de Ségur, cette combinaison souligne un flottement dans la délimitation des domaines catatonique et prétonique à l'égard des glissantes (angl. « glides ») : la glissante éventuelle ne participe pas à l'équivalence de la rime « six = buis », mais elle participe au contraste de la contre-rime « bois ≠ buis ≠ bœuf ≠ bous' ». Derrière cette question peut s'en profiler une d'analyse phonologique : la glissante appartient-elle au phonème voyelle qu'elle précède (comme modulation interne) ou constitue-t-elle un phonème indépendant ? En poésie classique, quand la glissante était graphiquement amalgamée à la « voyelle » (tonique) comme dans « oi », on avait tendance à la traiter comme si elle appartenait à la forme catatonique en évitant les rimes du genre « boire = barbare ».

<sup>13</sup> De même, en poésie littéraire française, la rime matérielle (appariant des vers et modules en groupes rimiques) détermine ordinairement au niveau supérieur une équivalence structurale entre « strophes » équivalentes par leurs schémas d'équivalences rimiques.

À première vue, le « quatrain » ainsi rythmé ne semble pas conforme à la tendance générale des composés métriques à être constitués d'au plus deux ou trois sous-formes métriques, mais il se prête à une décomposition en deux « distiques » : les deux premières formes catatoniques, « ois » et « uis », s'opposent par leurs glissantes initiales (phonétiquement apparentées) aux deux suivantes, « euf » et « ous' », à voyelle tonique simple et sans attaque glissante ; elles s'en distinguent aussi par l'absence de consonne post-tonique, alors que la voyelle tonique de « euf » et de « ous' » est suivie d'une consonne (constrictive fricative dans les deux cas). De plus, dans les deux mots-rimes suivants, le « bois » et le « buis » s'apparentent sémantiquement comme bois (végétal, plutôt noble<sup>14</sup>) alors que la « bouse » est un produit (excrémentiel) du « bœuf » (animal rustique), préalable rimique à l'élimination vers « Toulouse ».

Le « quatrain » Q<sub>2</sub> contre-rimé inclut donc des rimes impliquant au moins les mots « trois = bois », « six = buis », « neuf = bœuf », « douz' = bous' ». Ainsi, dans « ...trois de bois ≠ ...six de buis » (etc.), « bois » rime à « trois » au niveau du « vers » avant d'être contre-rimé par « buis » au niveau du « quatrain ». Cette articulation rime/contre-rime rend possible des constructions relativement complexes d'un type ignoré dans le système métrique de la poésie de la même époque, et qu'on peut encore illustrer par la comptine suivante :

Bouqui, Bouquet, veux-tu du lait ? Bouqui, Bouquard, veux-tu du lard ?

à l'intérieur de ces espèces de vers, « Bouquet » puis « Bouquard » contre-riment successivement à « Bouqui »<sup>15</sup>. – À un niveau supérieur, la suite de mots « Bouqui, Bouquard » contre-rime en bloc à « Bouqui Bouquet », et « veux-tu du lard » rime en bloc à « Bouqui, Bouquard » ; au niveau global, la seconde moitié de la comptine contre-rime à la première par le « lard » opposé au « lait » (contraste rimique accompagné d'un contraste lexical entre ces produits).

La pointe « Va-t'en à Toulouse » peut paraître bien intégrée à la comptine parce que c'est un « pentasyllabe » comme les « vers » précédents, qui rime avec le dernier, et a une valeur littérale

<sup>14</sup> Le buis était utilisé pour des objets de précision et parfois des usages sacrés.

<sup>15</sup> La consonne propre à « Bouquard » confirme l'insuffisance de l'analyse en « apophonie ».

symbolique adaptée à la procédure. Ça, c'est sur le papier ; mais dans la version que j'en ai apprise oralement<sup>16</sup>, elle n'intègre pas l'organisation rimique en constituants binaires et n'a qu'un rapport lâche avec leur chrono-rythmique examinée ci-dessous. Le débit de la pointe d'une comptine est souvent ralenti, cas de *variation finale* commun dans les formes temporelles ; ce ralentissement peut convenir au soin avec lequel sont égrenés les derniers coups dont le tout-dernier désignera un joueur.

### *Équivalences de durée dans les comptines*

Les « comptines » publiées (imprimées) ne sont souvent que des citations de paroles de comptines. En les transposant non seulement en écriture, mais comme des vers de tradition verbale écrite – donc dans des modalités culturelles du monde adulte –, on est induit, presque à chaque pas, à opérer des choix interprétatifs – orthographe, ponctuation, formatage ... – dont le résultat est un artefact (écueil non évité dans la présente étude). Ce mode de communication encourage à les analyser selon des critères en partie inappropriés. Certes, leurs superstructures métriques de niveau supérieur aux « vers » s'appuient en partie sur des caractéristiques linguistiques communes aux traditions orales et littéraires, comme la rime et la contre-rime constituées à partir de ressemblances ou contrastes phonémiques catatoniques. Mais elles s'appuient aussi sur des équivalences de durée non-linguistique (ci-dessous au besoin ciblée par les préfixes *chrono* et  $\chi$ -), et parfois des relations tonales (« mélodiques »), non fonctionnelles dans les langues, et pas ou peu exploitées dans certaines traditions littéraires ; sauf, bien sûr, quand les vers sont mis en chant.

Ce qui, dans la métrique littéraire, semble correspondre le moins mal aux longueurs en chrono-durée (simple), ce sont les longueurs (simples) en nombre de voyelles. Or la capacité de distinction de ces longueurs semble être limitée dans chacun de ces deux domaines. L'histoire de la poésie littéraire tend à confirmer qu'en français la capacité de distinguer des longueurs simples exactes en nombre de voyelles plafonne à 8 ; il est probable que cette capacité ne relève pas seulement d'une capacité générale de traitement de

<sup>16</sup> Dans mon souvenir d'enfance, les paroles de la comptine sont conformes à celles de Jacques et l'air est : *do ° do ré do ° sol sol do ré mi do ré ° ° ° do do do ré do ° sol sol do ré mi do ré ° ? do ° do ° do do do ° do ° do do do do ° do ° do do do ° do ° do do do ° ? do ° do ° ré ° ? sol ° do* (en soulignant une note de l'octave inférieure – « sol » – et en notant « ?° » des intervalles flous dans mémoire et peut-être assez libres).

l'information, mais dépende aussi d'un aspect dit prosodique de la *compétence morpho-phonologique* à l'œuvre dans la distinction des mots. – Or la capacité humaine de distinguer avec une certaine précision des chrono-durées est elle aussi limitée : on peut être sensible, sans compter le temps de quelque manière que ce soit, à la régularité précise d'un métronome qui produit un coup sonore par seconde ; mais elle n'est plus sensible si l'intervalle est de vingt secondes. Sans essayer de la situer précisément, ni même trancher si elle est nette ou floue et à peu près commune à tout le monde, contentons-nous d'explicitier cette hypothèse de travail plutôt minimaliste<sup>17</sup> :

*Limite de distinction des durées.* – On peut distinguer, et le cas échéant reconnaître comme égales, des chrono-durées simples<sup>18</sup> précises pouvant aller jusqu'à de l'ordre de 2 secondes, en tout cas nettement inférieures à une dizaine de secondes.

On sait que, dans des traditions diverses, de nombreuses compo-  
sitions se signalent par des régularités remarquables en termes de  
suite isochrones hiérarchisées. Ainsi on peut rendre la chrono-mé-  
trique du « distique » initial « Pin pa ni caille... » par des schémas  
du genre suivant, où chacune des suites de « \* » alignée en  $\chi_1$ ,  $\chi_2$   
ou  $\chi_3$  note une *suite isochrone d'instant*<sup>19</sup>; les éléments vertica-  
lement alignés correspondant à un même instant ; dans la ligne de  
voix  $\chi_v$ , cette correspondance concerne précisément les attaques  
de voyelle, qu'au besoin on notera « v ».

<sup>17</sup> En l'absence de toute hypothèse explicite si naïve qu'elle soit, on risque de recourir, qu'on les explicite ou les taise, à des suppositions plus aventureuses, par exemple, celle de la pertinence rythmique directe de toute relation temporelle observable ou calculable. Par contraste, l'hypothèse faible formulée ici exclut notamment de supposer sans justification des équivalences sensibles et précises entre durées simples nettement supérieures à 3 ou 4 secondes. Cette contrainte est analogue à celle qu'entraîne, en analyse de la poésie française littéraire, l'hypothèse selon laquelle les « mesures » de plus de 8 syllabes ne sont pas précisément sensibles : elle exclut de fonder l'isométrie [sensible] des alexandrins sur le seul fait qu'ils ont une longueur anatonique totale de 12 (v. CORNULIER (de), Benoît, *Art Poétique : Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/AP95.pdf>.) Soulignons qu'il ne s'agit pas d'ignorer les durées et relations entre durées « théoriques » intellectuellement constatables, mais de distinguer celles qui sont directement sensibles (notamment les durées simples, non composées).

<sup>18</sup> Cette hypothèse ne concerne donc pas les durées composées. De même que la reconnaissance d'un mètre 66 (alexandrin) n'implique pas celle d'un mètre 12 (excédant la limite des 8 syllabes), de même la reconnaissance d'une durée composée de deux sous-durées de 2 secondes n'implique pas celle d'une durée simple de 4 secondes.

<sup>19</sup> Pour une rapide synthèse sur de telles études, notamment d'inspiration « générative », voir l'étude d'ARLEO, Andy, « Investigating the Universal... », *cit.*

$\chi_3$	*				*				*			*		
$\chi_2$	*	*		*		*		*	*	*		*		
$\chi_1$	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
$\chi_v$	Pin	*	pa	ni	ca-	*	(i)lle	le	roi	des	pa-	pi-	llons	*

Table 1 d'isochronies théoriques

Les « \* » ajoutés dans la ligne de voix Cv n'y sont pas nécessaires (la correspondance verticale les implique), mais y signalent les instants de  $\chi_1$  auxquels ne correspond aucune attaque de voyelle<sup>20</sup>. De la même manière, moyennant une convention d'écriture isochrone suivant laquelle la suite d'attaques vocaliques et de « \* » est isochrone, on peut noter la conformité des paroles à  $\chi_1$  en écrivant hors tableau : « Pin \* pa ni ca \* (i)lle le roi des papillons ».

Ce type de schéma manifeste plus directement qu'une partition traditionnelle<sup>21</sup> les suites isochrones d'instants métriques (ou supposés tels) et la relation transitive d'inclusion entre chaque suite isochrone et les autres ( $\chi_1$  contient  $\chi_2$  qui contient  $\chi_3$ ). Il synthétise d'une manière quasi géométrique les relations d'isochronie qu'on peut intellectuellement repérer dans un « vers » à l'examen de sa forme achevée. Mais le but de cette représentation intellectuelle, en quelque sorte rétrospective, n'est pas de rendre compte du traitement rythmique tel qu'il s'amorce et progresse dans un esprit (« mind »). Supposons, en particulier, une personne qui entend pour la première fois scander cette comptine lentement et distinctement. Avant qu'apparaisse la seconde voyelle (dans « pa ») marquant le second instant de  $\chi_2$ , elle n'a ni besoin, ni moyen de distinguer le second instant (antérieur) de  $\chi_1$ <sup>22</sup>. Il peut donc être utile de distinguer les instants qui sont marqués par un événement (ici une attaque de voyelle) de ceux qui ne le sont pas, et dont la pertinence (mentale) ne va pas de soi. On réservera ci-dessous aux premiers le nom de *coups* et la notation « \* », et aux autres la notation « ° » comme ci-dessous :

<sup>20</sup> Le « ° » inséré entre les graphies « Pin » et « pa » marque un instant postérieur à l'attaque de voyelle de « Pin », mais possiblement interne à la durée de cette voyelle si elle dure jusqu'à la syllabe suivante.

<sup>21</sup> Dans une partition musicale traditionnelle, l'isochronie  $\chi_1$ , à défaut d'être directement notée, peut être impliquée par les conventions de durée proportionnelle entre les notes et « silences », éventuellement complétées par la division en « mesures » chiffrées en tête de partition.

<sup>22</sup> Sauf indicateurs externes non supposés ici.

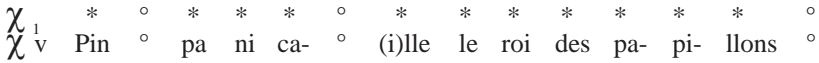


Figure 2. Écriture isochrone (syllabique)

Cette distinction permet à la suite  $\chi_1$  de noter à elle seule (hors du tableau) le rythme de cv ; de même, sans les paroles, on peut noter son rythme : \* ° \* \* \* \* ° \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* . Le lecteur est ainsi prévenu que, parmi les instants non marqués par une attaque de voyelle et notés « ° », certains, comme le premier au moins, peuvent n’être pas mentalement distingués, ni a fortiori pertinents pour le rythme.

En tenant compte de cette distinction, essayons des hypothèses aussi pauvres que possibles. Supposons qu’au moins à certains moments du progrès de la comptine, comme à la fin d’autant d’étapes d’un parcours complexe, peuvent correspondre des phases sensibles de son développement, correspondant à des bilans provisoires de la construction du rythme et éventuellement du sens. On peut ainsi envisager que soit distingué comme une sorte de micro-phase initiale le point de départ même de la comptine, marqué par l’attaque vocalique de « Pin » ; il n’a de durée que ponctuelle et n’est encore engagé dans aucune construction métrique ou sémantique.

L’apparition de la seconde voyelle, «  $v_2$  », dans « pa », détermine une première durée. Pour que cette durée, normalement inférieure à la limite de distinction, soit sensible, il faut que  $v_1$  (dans « Pin ») ait déclenché un processus mental que  $v_2$  interrompra, et qui puisse provoquer une impression caractéristique de cette durée ; cette impression dépendant du parcours temporel de  $v_1$  (non inclus) à  $v_2$  (inclus) peut être notée «  $v_1$  [...]  $v_2$  », ou « Pin [...] pa » en fonction des syllabes correspondantes<sup>23</sup>. Elle n’a encore aucune valeur métrique, n’étant encore égale à aucune autre<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Plus directement peut-être, si ce processus ne relève pas directement du traitement du langage, l’impression de durée dépend d’un intervalle  $e_1$  [...]  $e_2$ ], où  $e_1$  et  $e_2$  sont des événements ponctuels déclenchés par  $v_1$  et  $v_2$  dans un autre secteur d’activité mentale (apparemment en rapport avec la neuro-motricité). La durée de parcours n’inclut pas  $v_1$  parce que l’effet (production d’impression de durée) ne peut pas inclure la cause qui le déclenche ; inversement cette production ne peut être interrompue avant  $v_2$ .

<sup>24</sup> Je suppose ici comme général un *Principe d’équivalences métriques* suivant lequel les relations métriques reposent essentiellement sur des équivalences. Ainsi le contraste (catatonique) caractérisant la relation de contre-rime n’est pas une équivalence, mais il repose sur une équivalence (pré-tonique). De même l’intervalle entre deux notes d’une même gamme n’est pas une équivalence, mais il repose sur une communauté partielle d’harmoniques entre ces deux notes (et non sur des proportions entre fréquences fondamentales, non communiquées comme telles au système nerveux central).

À l'apparition de  $v_3$  dans « ni », même si le fait que la durée de  $v_2]$ ... $v_3]$  est un demi de celle de  $v_1]$ ... $v_2]$ , ou un tiers de  $v_1]$ ... $v_3]$ , était déjà directement et précisément sensible, le même principe impliquerait que ce n'est pas encore métriquement pertinent<sup>25</sup>.

La voyelle  $v_4$ , dans « ca », détermine la durée de « pa]...ca] » et ainsi procure une première équivalence potentielle d'isochronie avec « Pin]...pa] » –  $v_1]$ ... $v_2]$  =  $v_2]$ ... $v_4]$  –, sous condition que l'équivalence de ces durées soit sensible. Car les conditions de reconnaissance (précise et sûre) de telles ressemblances semblent être très limitées. On se contentera ici au départ d'une hypothèse minimaliste sur cette capacité :

*Capacité de progression isochrone.* – À partir d'une suite d'instantanés distingués  $i_1]$ ... $i_2]$ , on peut ensuite distinguer mentalement (même s'il n'est pas marqué, par exemple par une attaque de voyelle) un instant  $i_3$  tel que la durée de  $i_2]$ ... $i_3]$  soit égale à celle de  $i_1]$ ... $i_2]$ .

Cette capacité, forcément bornée par la Limite de distinction des durées, suffit pour décrire pas à pas un parcours de longueur indéfinie ; c'est cette *allure égale* qui est elle-même rythmique, plutôt que la suite totale qui en résultera rétrospectivement. Cette capacité est particulièrement limitée aux deux égards suivants : 1) Elle progresse en contiguïté comme une onde qui se propage plutôt que par équivalences directes entre des durées disjointes éloignées. 2) Elle est unaire en ce sens qu'elle compare des *durées simples* ; ainsi aucune comptine (ni objet temporel) à ma connaissance n'implique une isochronie dont la période (reproductible) serait une suite  $i_1]$ ... $i_2]$ ... $i_3]$  *composée* de deux parcours  $i_1]$ ... $i_2]$  et  $i_2]$ ... $i_3]$  de durées simples différentes indépendantes, même « proportionnelles »<sup>26</sup>.

À cet égard, l'*isochronie* (chrono) des comptines se distingue de l'*isométrie* (linguistique) de certaines suites périodiques des vers français dont la longueur périodique est composée de deux longueurs simples irréductiblement différentes ; tel est le cas des suites périodiques de 45, ou 46, ou 56, ou 58 en nombre de voyelles (*mètres*), pratiquées par exemple par Verlaine à partir de 1870.

La définition (en solfège) des rapports de durée entre figures de notes n'est pas contraire au principe d'équivalences métriques si on ne la prend pas pour autre chose qu'une convention pratique de notation.

<sup>25</sup> La capacité d'inscription isochrone dispense de l'hypothèse d'un *Sens des proportions* (v. plus bas sur la possibilité de séries isochrones convergentes).

<sup>26</sup> Si la durée  $i_2]$ ... $i_3]$  est double de  $i_1]$ ... $i_2]$ , ce rapport peut être sensible, mais en tant que composé de deux sous-durées égales à  $i_1]$ ... $i_2]$ .

Autre différence (semble-t-il) entre les deux domaines chrono-métrique et linguistique à l'égard des capacités de « mesure » des suites verbales périodes de base (« vers »). Dans diverses traditions, certains « mètres » poétiques d'usage fréquent sont assez profondément mémorisés à long terme par d'assez nombreux locuteurs pour qu'ils distinguent parfois spontanément « un vers dans la prose » ; par exemple à la fin du poème en prose « À une Raison » de Rimbaud, certains lecteurs peuvent reconnaître spontanément dans la phrase finale détachée « Arrivée de toujours, qui t'en iras partout » un alexandrin (66v) ; ce risque était tel que Vaugelas prescrivait d'éviter dans la prose les énoncés rythmables en 46 ou 66v (il est vrai que cela concernait surtout les vers composés). Existe-t-il, parallèlement, ce qu'on pourrait appeler une *oreille chronométrique absolue* telle que certaines personnes auraient la capacité de reconnaître, à coup sûr, que le tempo d'une comptine entendue aujourd'hui est exactement le même qu'un tempo entendu la veille ? Certes, nous faisons souvent des comparaisons approximatives, et on peut trouver que Jacques récite sa comptine « moins vite qu'hier » ou « à la même vitesse » ; ou que tel pianiste joue telle sonate « sur le même tempo qu'Horowitz » ; mais ces comparaisons sont moins précises que le fin discernement qui permet de sentir qu'à telles mesures d'un mouvement le pianiste nuance discrètement son tempo. Il paraît plausible que l'oreille glosso-métrique absolue – celle qui permet par exemple de discerner à coup sûr et comme évident un alexandrin isolé – est facilitée, en métrique française, par le caractère discret de l'échelle des mesures en nombres entiers plafonnant à 8 (répertoire minuscule), et par la compétence linguistique dans laquelle de petits nombres de voyelles peuvent être morphologiquement caractéristiques (il peut y avoir une sorte de répertoire mental des longueurs de mots dont le répertoire des « mesures » est une extension) ; pour avoir une oreille chrono-métrique absolue d'égale précision, il faudrait pouvoir discerner des durées exactes dans une continuité du plus court au plus long (répertoire beaucoup moins réduit et surtout plus flou).

### ***Inscription chrono-métrique et isométries convergentes***

À partir de l'apparition de v4 dans « ca », l'instant d'apparition de v3 (« ni ») peut devenir métriquement pertinent : il suffit que soit reconnue l'isochronie du triplet « pa... ni... ca » *inscrit* dans les deux coups de « pa...ca » ; ainsi peut s'amorcer l'isochronie  $\chi$  1 incluse



(en *inclusion descendante*) dans  $\chi$  2. Que la durée des pas de cette série plus rapide soit un demi de la durée des pas de son ancrage supérieur n'est qu'une conséquence directe, intellectuellement calculable (ce qui ne veut pas dire sensible) de cette inclusion<sup>27</sup>.

En sens inverse, à partir des premiers coups successifs signalés en gras dans « **Pin** ° pa ni ca... », peuvent être sélectionnés des coups à pas de durée composée double, déterminant à partir de  $\chi$  2, en *inclusion montante*, la série  $\chi$  3 ; si cette durée excède la limite de distinction des durées simples, du moins peut-elle être sensible en tant que *durée composée* de deux durées simples du niveau inférieur. À partir des durées ainsi inscrites (simples) ou composées peuvent être parcourues, en allure isochrone, des *séries isochrones convergentes*<sup>28</sup> telles qu'en décrit le Tableau 1.

Dans la mesure où elles ont une métrique de durée assez stricte, les comptines enfantines françaises présentent un caractère de simplicité que ce tableau reflète, notamment à l'égard des traits suivants :

- Chaque suite isochrone est incluse dans chacune des autres ou l'inclut, de sorte qu'on peut les hiérarchiser en ordre d'inclusion montante ou descendante selon la rapidité de leurs débits respectifs. Cette convergence mutuelle exclut la coexistence de deux séries isochrones dont les durées constitutives seraient indépendantes. Elle exclut notamment qu'un même niveau d'isochronie inclue simultanément et directement deux séries isochrones dont l'une ait un pas deux fois et l'autre trois plus court qu'elle (mesures à la fois divisées en deux et en trois égales durées).
- Dans la plupart des comptines françaises de sélection, le rapport d'une isochronie à la plus proche convergente est du simple au double (un coup sur deux ou inversement) alors que la division ternaire d'une durée simple en tierces durées n'est pas rare dans les chansonnettes ou dans d'autres langues.

De cette simplicité générale découle la possibilité de noter une « mesure » constante aussi simple que « 2/4 » pour la plupart des comptines métriques de sélection comme dans les partitions d'Arleo<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Inversement, c'est en définissant directement les proportions des valeurs de durée des figures de note et de silence que l'écriture musicale traditionnelle rend compte indirectement des isochronies.

<sup>28</sup> Rien à voir avec la notion ensembliste de *suite convergente*.

<sup>29</sup> ARLEO, Andy, *Am stram gram, Comptines et chansons d'Europe*, Paris, Billaudot Éditeur, 1994.

### Rapport du rythme aux mots ou quasi-mots

Qu'on l'entende en plusieurs mots (« Pin pa ni caille ») ou en un seul comme dans la plupart des éditions modernes, « Pimpanicaille » est le nom du « roi des papillons » ; sa tonique v4 est donc la première tonique de mot (complet) de la comptine et son apparition marque le premier instant où semble réalisable un bilan à la fois sémantique, morphologique et rythmique, à l'occasion duquel peuvent être *associés* (connectés) dans l'esprit une suite de un ou plusieurs *'mots*<sup>30</sup> et une forme rythmique (au moins \* ° \* \* \* ).

Or on constate que tous les coups pairs de la suite  $\chi$  3 correspondent à une tonique de mot ou même, si le mot est flanqué de clitiques, à la tonique du groupe qu'il forme avec eux<sup>31</sup> : « Pimpanicaille, ... des-papillons, ... la-barbe, ... le-menton, ... de-bois », etc. : ces toniques sont en suite isochrone ; chacune est même tonique d'une suite de mots consistante<sup>32</sup> si on groupe ainsi les paroles : « Pimpanicaille le-roi-des-papillons se-faisant-la-barbe se-coupa-le-menton », etc. La pertinence de cette correspondance est confirmée non seulement par la cohérence syntagmatique de chacune de ces huit suites de mots, mais par la régularité du schéma rimique *abab* ( $Q_1$ ) ou contre-rimique *aaaa* ( $Q_2$ ) en accord avec le formatage de Ségur en « vers ». Il semble donc y avoir une relation d'*association* (mentale) entre ces deux organisations verbale et rythmique, et le niveau 4 semble correspondre dans  $Q_1$  au niveau le plus bas, ou *plancher d'association* (*verbo-rythmique*). Il y a vraisemblablement des étages supérieurs d'association : la première paire de ces « vers » (« distique » et module rimique *ab*) correspond à un groupe nominal sujet ; la seconde (second module rimique *ab*), à un groupe verbal ; sur les deux possibles « distiques » de  $Q_2$ , voir plus haut. Au niveau supérieur, la paire de paires rimées en *abab* correspond à  $Q_1$ , les quatre « vers » contre-rimés à  $Q_2$ . Ainsi sont hiérarchiquement associées des suites de *'mots* et des ensembles rythmiques (linguistiques et chronométriques), donc des éléments rythmiques et des éléments de sens.

<sup>30</sup> Précédé (à l'occasion) comme ici d'un « ' », le mot *'mot* désigne non seulement une forme de mot, mais la combinaison fonctionnelle de forme et de sens en un mot. Alors qu'une forme de mot simple peut être temporellement divisible (par exemple en syllabes ou phonèmes), le *'mot* simple ne l'est pas.

<sup>31</sup> Groupe parfois dit « accentuel » ou « prosodique ».

<sup>32</sup> « **Pin** pa ni caille », compris comme composé, est consistant comme nom du « roi des papillons ».

### Suites et groupes pairs de 2coups

La comptine de Jacques est entièrement analysable en 2coups. En restant d'abord d'un bout à l'autre (sauf coda) au seul niveau  $\chi_4$ , on constate que ces huit « vers » ont en commun d'avoir pour tonique un coup (sur deux) de  $\chi_4$ , donc d'inclure 2 coups à ce niveau ; disons que chaque « vers » est (associé à) un groupe 2coups au niveau  $\chi_3$ , et, par sa tonique, à un coup au niveau  $\chi_4$ . Chacun, par sa forme catatonique « K », rime ou contre-rime au moins au niveau supérieur (« distique »). La comptine entière est donc une suite de « vers » à 2coups rimant ( $Q_1$ ) ou contre-rimant ( $Q_2$ ).

Avant de voir que ces 2coups se groupent par paires en 22-coups, remarquons que les comptines dont la structure métrique est simplement une suite périodique de 2coups sont pour le moins rares (je ne peux pas en citer). Cette métrique fruste est mieux attestée dans des cris généralement collectifs. Ainsi quand toute une tablée en fin de repas répète en ciblant un convive jusqu'à ce qu'il se lève pour « chanter » : « Un' chanson ! ° Un' chanson ! ° Un' chanson !... », etc. : chaque occurrence du cri « Un' chanson » est un 2coups ; ou quand des supporters électoraux hurlent en « chœur » jusqu'à l'arrivée d'un candidat dans la salle : « Chirac ! Chirac ! Chirac !... » ou « Mitterrand ! Mitterrand ! Mitterrand !... ». Le rythme de ces deux dernières litanies, respectivement « \*\*\*\*\*... »<sup>33</sup> et « \*\*\*°\*\*\*°\*\*\*... », est celui d'une suite périodique de 2coups ; chaque 2coups, que ce soit « **Chi- rac** » ou « **Mi tte- rand** », est séparé du précédent par une durée égale à sa durée interne  $c_1]...c_2]$ <sup>34</sup>. Dans des groupes plus modestes, j'ai gueulé ou entendu gueuler sur le même rythme \*\*\*\*\*... les discours dissyllabiques : « Du sang ! Du sang ! Du sang !... » (pour exciter des camarades en bagarre) ou « À poil ! À poil ! À poil !... », etc.<sup>35</sup>. Dans tous ces exemples, les 2coups ne sont pas combinés en *groupes* de longueur définie (essentiellement deux, comme dans un 22coups), mais simplement en suites de longueur indéfinie, non métrique (seule est métrique l'allure périodique). Cette structure rudimentaire mais efficace est commune dans des cris collectifs où la répétition insistante peut

<sup>33</sup> En écriture isochrone et sans indication de durée autre que relative, si « ° » ne note pas forcément un instant mentalement distingué (pulsation), « \*\*\*\*\*... » note le même rythme que « \*°\*°\*°\*°\*°\*°\*°\*°\* ».

<sup>34</sup> D'où la faible probabilité du rythme pourtant isochrone « \*\*\*\*\*... » pour « Mitterrand ».

<sup>35</sup> La suite isochrone « Ho ! hisse ! ho ! hisse... » a une fonction de synchronisation gestuelle.

avoir une valeur expressive, et où l'isochronie aide à la synchronisation des voix et éventuellement des gestes.

Dans ces suites de 2coups comme à l'intérieur d'un groupe de deux 2coups (un « 22coups »), la durée séparant chaque 2coups du précédent, généralement égale au moins à la durée interne d'un 2coups, a la même utilité : elle cadre clairement l'équivalence des 2coups dans une continuité isochrone de fond ; la constance d'allure isochrone guide la propagation progressive d'un 2coups à l'autre, dans la suite comme dans le groupe.

Dans une suite répétitive, l'équivalence entre 2coups successifs n'a pas une valeur métrique de type poétique : les équivalences du type « Un' chanson » = « Un' chanson », étant tautologiques, n'ont aucun pouvoir de résonance analogique.

Je ne connais pas de comptine aussi simple ; une comptine purement répétitive ne pourrait pas étalonner une procédure de sélection, ou alors il faudrait que ses répétitions soient elles-mêmes... comptées. Mais petit, j'ai souvent récité ou entendu, en pure suite chrono-périodique de 2coups et sans mélodie : « Trois p'tits chats ° Chapeau d'pail' ° Paillasson ° Somnambul' ° Bulletin ° Tintamarr' ° Marabout ° Bout d'ficell' ° Sell' de ch'val... » (cette kyrielle archi-répandue comportait de nombreuses variantes locales). On trouvait rigolotes ces suites de mots sans doute parce que la procédure d'enchaînement syllabique leur donnait un air de nécessité – chaque mot semblant appelé par la syllabe conclusive du précédent – que la consécution sémantique absurde démentait.

Revenons à Pimpanicaille dont la chronométrie n'est pas si pauvre. Au niveau  $\chi_4$ , à chaque paire successive de 2coups est associable une suite de mots – « distique » paire de « vers » – porteuse dans  $Q_1$ , par sa double forme catatonique, d'une terminaison de rime composée (« aille – on » = « arbe – on »), ou plausiblement dans  $Q_2$  d'une paire contre-rimante (« ois ≠ uis », « œuf ≠ ous' »). Ces « distiques » évidents ( $Q_1$ ) ou plausibles ( $Q_2$ ) sont nettement cohérents dans  $Q_1$  :  $D_1$  groupe nominal sujet,  $D_2$  groupe verbal ; sur leur consistance dans  $Q_2$ , voir plus haut. La « mélodie » en AA confirme cette partition dans  $Q_1$ . Les toniques de ces quatre « distiques » sont les coups isochrones constituant un niveau supérieur  $\chi_5$ . Chacun de ces quatre « distiques » est un 22coups chrono-métrique. Ces 22coups sont d'égale durée, même si, dans mon souvenir (incertain), au passage de  $Q_1$  à  $Q_2$ , l'intervalle pouvait être quelque peu élastique.

Passons à un niveau supérieur d'isochronie  $\chi_5$  constituée par un coup sur deux de  $\chi_4$ , donc à quatre coups isochrones. La paire en 22 coups qu'ils peuvent former coïncide exactement avec les deux « quatrains » formels de la comptine totale (hors coda), et, quant au sens, à la distinction d'un récit et d'une séquence numérisée. Chacun des « quatrains » ainsi défini est conforme type du quatrain de vers à quatre « beats » dégagé dans des comptines en langues diverses depuis au moins Brailoiu (1957) et Burlings (1966)<sup>36</sup>.

### *Inclusions et denivellements en $q_2$*

Le second « quatrain » de Jacques se laisse inscrire exactement dans un seul et même tableau métrique, homogène et cohérent, extension de celui du Tableau 1, mais ce quadrillage intellectuel ne devrait pas conduire à ignorer sa spécificité. Remarquons d'abord qu'en passant de  $Q_1$  à  $Q_2$ , le niveau du plancher d'association descend : en supposant (notamment) un traitement rythmique parallèle de :

Un   °   Pin   °   pa   ni   ca-   °   (i)lle  
          °   deux   °   trois   de   bois

alors que les « vers »-planchers « Pimpanicaïlle » (si on l'entend comme un seul mot) et « se coupa le menton » ne sont pas systématiquement divisibles en sous-suites de mots associables par leurs toniques respectives aux instants successifs de  $\chi_3$  (« **Pim** » et « **panicaïlle** », « **Se cou-** » et « **pa le menton** »), les « vers » de  $Q_2$  le sont, en « sous-vers » : « Un ° deux » et « trois de bois », etc. Ces derniers sont même à leur tour divisibles en suites de mots, « sous-sous-vers », associables par leurs toniques aux coups successives de  $\chi_2$  : « Un », « deux », « trois » et « de bois », etc. On peut même être sensible à la coïncidence de chacun des mots numériques « Un », « deux » et « trois »..., « quatre », cinq », « six », etc. par sa tonique avec un coup de  $\chi_1$  (comme dit le proverbe, « ça ne tombera pas plus bas »). Le plancher de connexion associative entre des rythmes et des sens (suite de mots) descend donc brutalement au passage de  $Q_1$  à  $Q_2$ , les subdivisions en suites de mots y correspondant aux relations d'inclusion descendante de  $\chi_3$  vers  $\chi_2$ , voire

<sup>36</sup> BRAILOIU, Constantin, « Children's rhythms », en *Problems of Ethnomusicology*, ed. and translated by A. L. Lloyd, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 [1956], pp. 206-238; BURLING, Robbins, « The Metrics of Children's Verse: A Cross-Linguistic Study », *American Anthropologist*, 68, 6 (December), (1966), pp. 1418-1441.

$\chi_1$ . De tels changements de niveau du plancher associatif au niveau du sens (comme parfois probablement au niveau mélodique) sont chose commune dans les comptines.

### *Dénivellations internes en 22coups*

Le slogan « Étudiants ° ouvriers ° solidarité ! ° ° Étudiants ° ouvriers ° solidarité! ... »<sup>37</sup> commence par un 22coups évident dont le rythme met symboliquement en équivalence « étudiants » et « ouvriers » ; nommons  $\chi_2$  la suite isochrone de ces quatre coups,  $\chi_3$  que déterminent à partir d'elle en inclusion montante les toniques de ces deux mots ; elles correspondent à un plancher d'association rythme/suites de mots, chacun de ces deux mots/2coups étant indivisible. Mais l'association ne se poursuit pas au niveau  $\chi_3$  puisque la suite « solida-... rité », isochrone au niveau 1, n'offre ni un mot/2coups, ni un 22-coups. En continuité de l'isochronie  $\chi_2$  initiale, le mot « solidarité » s'aligne plutôt comme un 3coups indivisible ; mais, au niveau  $\chi_3$ , il constitue un 2coups répondant à un 2coups s'appuyant sur les initiales des deux mots/2-coups précédents : « Étudiants ° ouvriers » = « solidarité » (comme si la solidarité réunissait ces deux catégories). Ainsi le plancher d'association monte d'un niveau, à la faveur d'une inclusion rythmique montante de  $\chi_2$  vers  $\chi_3$ . On peut voir là une sorte de *bascule des appuis* rythmiques : les toniques des mots « étudiants » et « ouvriers » sont conclusives de ces 2coups au niveau  $\chi_2$ , mais le 2coups auquel ils contribuent au niveau supérieur s'appuie seulement sur leurs voyelles initiales.

Dans la comptine anglaise « Acker backer, soda cracker, Acker backer boo. ° ° Acker backer, soda cracker, / Out ° goes ° you »<sup>38</sup>, chacun des deux « distiques » (rimant en /u/) a la structure en dénivelé montant du slogan précédent : « **Acker backer soda cracker** » est un 22-coups (rimé) dont chaque 2coups soutient par son initiale un des deux coups du premier 2coups du 22coups et « distique » : « ...**Acker backer, soda cracker, Out** ° goes ° **you** ». L'analyse en dénivelé dispense de l'hypothèse d'un coup abstrait, « silent beat »,

<sup>37</sup> Manifestations de mai 1968 en France ; encore notamment Charleroi 2017 (voir <https://www.youtube.com/watch?v=xWrUIjwgwL>, signalé par O. Bettens).

<sup>38</sup> ABRAHAMS, Roger D. et RANKIN, Lois, *Counting-Out Rhymes, A Dictionary*, University of Texas Press, 1980, n° A-10. Dans certaines versions de style «nursery rhyme» (d'adulte pour bébé) entendues sur Youtube début 2020, la subdivision de durée est ternaire : « Ac- ° ker, bac- ° ker, so- ° da crac- ° ker... » etc., ce qui ne modifie pas les niveaux de structure analysés ici.

communément utilisée en métrique générative, au prix de laquelle le dernier « vers » « Out goes you ° » peut passer pour un « 4beats ». Mais quand la comptine est finie, elle est finie !

Ce type de dénivelé est commun dans les comptines (comme dans les chansons et en musique). Dans la comptine française largement répandue « Une souris ver- ° te ° **Qui** courait dans l'her- ° be, ° **Je** l'attrape **par** la queue... », le 3<sup>e</sup> vers est un 22coups, « **Je** l'attrape **par** la queue », dont les 2coups soutiennent par leurs initiales (en italiques) le 2coups chrono-métriquement équivalent à ceux des vers précédents. Dans la comptine « française » emblématique : « **Am** ° **stram** ° **gram**, ° **Pic** et **pic** et **colégram**, ° **Bour** et **bour** et **ratatam**, ° **Am** ° **stram** ° **gram** », l'isochronie évidente  $\chi_2$  (marquée en gras) tient la route d'un bout à l'autre ; le premier « distique » est au moins virtuellement un 22coups, « **Am** ° **stram** ° **gram**, ° **Pic** et **pic** et **colégram** » dont le second 2coups s'appuie sur les toniques des 2coups inférieurs ; mais le traitement du second « distique » en 22coups implique que son premier 2coups, « **Bour** et **bour** et **ratatam** », quoique « linguistiquement » parallèle au précédent, s'appuie inversement sur les initiales des 2coups inférieurs ; si on essaie de forcer une isochronie *continue* de niveau 3 facile à lancer au début de la comptine, on se casse le nez sur le dernier « Am **stram** gram » !

### *Croissance par équivalences inclusives ou successives*

Le rythme d'une comptine, aspect de l'expérience temporelle de sa réception dans un esprit, est dans son déroulement ; comme un insecte qui avant d'être « parfait » (langage d'entomologiste) et de voler en sa phase adulte fut d'abord œuf (phase initiale), puis nagea ou rampa (phase intermédiaire), ou une plante qui avant d'être épanouie fut germe, puis jeune pousse, on peut la considérer de phase en phase dans son développement ; et comme la vie brève d'un « quatrain » *de comptine* peut tenir dans un laps de temps de l'ordre d'une dizaine secondes, il ne serait pas surprenant qu'à certaines phases de son développement dans l'esprit (son unique espace vital), la forme d'une phase – par exemple la forme globale terminale – soit comparable à celle des phases précédentes, par exemple le premier « vers » ou même les tout premiers mots. Un exemple révélateur de telles relations inclusives plutôt que successives est fourni par le triolet, espèce de rondeau commun en tradition française orale (voire chantable) et littéraire pré-classique : ce huitain

*définitif*<sup>39</sup>, envisagé comme « quatrain » de distiques, était analogue à son propre quatrain initial non seulement par son schéma rimique *axaa*, mais par son bouclage verbal en *AxxA*, le vers final répétant le premier : soit une équivalence partie-initiale/tout, inclusive montante plutôt que successive<sup>40</sup>. Dans la même perspective, on peut considérer que la comptine complète de Jacques commence par un « vers », « Pimpanicaille » ou « Pin pa ni caille » (phase initiale), puis croît en un couple de vers ; puis en un couple de distiques ; puis en un couple de quatrains, phase terminale et forme achevée (que prolongera la coda). Cette allure rythmique engendre une croissance par doublement d'une phase à la suivante (comme le nénuphar de l'énigme mathématique qui double sa surface de jour en jour). Cette *croissance métrique inclusive* va de pair avec une *croissance métrique successive* puisque simultanément, d'une phase à l'autre, à un « vers » s'ajoute un « vers », à un « distique » un « distique », à un « quatrain » un « quatrain ». Certes, un groupe de deux, cela ne suffit pas à caractériser une allure périodique ; mais, ce faisant, on a tout de même enfilé quatre « distiques », et même huit « vers ». Soit une double croissance à la fois verticale (inclusive) et périodique (successive).

L'allure périodique (horizontale) peut se maintenir longtemps, étant également sensible à chaque pas. Ce n'est pas le cas de la progression inclusive, qui excède vite la capacité de percevoir (directement) certaines durées ; *par exemple*, si la durée « c1]...c2] » du 2coups d'un « vers » de Jacques est de l'ordre d'une demi-seconde, elle est pour le « distique » de l'ordre d'une seconde ; pour le « quatrain », de deux secondes<sup>41</sup> ; encore un ou deux niveaux de plus, et la durée (simple) d'un 2coups risque de n'être plus directement sensible<sup>42</sup>. Cela peut contribuer à expliquer la

<sup>39</sup> Exemple : « Jenin l'Avenu, / Va-t'en aux étuves, / Et toi là venu, Jenin l'Avenu, // Si te lave nu, / Et te baigne ès cuves, / Jenin l'Avenu, / Vat'en aux étuves ». Q1 rime en « u, uves, u, u » et les quatre distiques en « uves, u, uves, uves », donc tous deux en *axaa* (VILLON, François, *Poésies*, GF Flammarion, 1992, p. 315).

<sup>40</sup> V. CORNULIER (de), Benoît, « Le rond double du rondeau », en *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 1 (1992), pp. 51-63 et « Rime et répétition dans le Voir Dit de Machaut », 2001, en ligne <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/VoirDit.pdf>, pp. 21-25 et 32-33.

<sup>41</sup> Par exemple le 2coups correspondant aux deux toniques de « vers » distinguées en gras dans « Pim<sup>o</sup>panica(i)lle... papillons ». Puis, pour le « quatrain » aux deux toniques de « distiques » dans « ...papillons... menton ».

<sup>42</sup> Il n'est fait état ici que des durées simples (distinguées directement). Des unités de dimension supérieure peuvent tout de même être « mesurées » par des moyens complémentaires impliquant des durées composées (cas fréquent dans des musiques plus « savantes »).



fréquence des comptines à 4, 8 et 16 coups dans des traditions diverses, alors qu'on n'a pas signalé (à ma connaissance) une fréquence significative de comptines à 32 ou 64 coups qui supposeraient deux degrés supérieurs d'inclusion montante.

La métrique purement linguistique (sans aucune chrono-métrique) de la tradition littéraire française classique serait moins naturellement propice à de telles progressions par inclusion montante si celles-ci devaient reposer essentiellement sur des mesures simples, donc d'une longueur limitée au nombre de 8 voyelles. Un vers de mètre 8 (longueur simple maximale) peut être sensiblement composé de deux 4v (décomposition bien attestée en tradition orale et en poésie pré-classique), eux-mêmes possiblement composés de deux membres 2v, à leur tour composables de deux 1v ; mais ces deux dernières longueurs théoriques ne sont guère pratiquées en poésie littéraire, sans doute en partie parce qu'elles tendraient à assujettir quasi-mécaniquement non seulement la micro-syntaxe, mais la morphologie verbale à la mesure.

### *En comptine, compte-t-on ?*

Une caractéristique évidente du « quatrain » numérique de Jacques est qu'il est presque a-syntaxique ; la suite de mots « Un, deux, trois-de-bois... », etc, n'a d'autre logique que la juxtaposition (« parataxe ») de noms de nombre dans l'ordre d'une séquence apprise par cœur, avec pour seules greffes syntaxiques les « de N » adjoints à un mot sur trois. Mais s'agit-il de véritables *noms de nombre* (notions grammaticales et sémantiques) ? Tout emploi du mot « trois » (par exemple) fonctionne-t-il comme nom signifiant un nombre ou un concept ? Un analyste adulte le présuppose volontiers ; mais imaginons un petit enfant à qui on apprend un début de la séquence « Un, deux, trois, ... » et à la mettre en correspondance un-à-un avec, par exemple, les doigts d'une main ; et à qui on explique, sur constatation que la séquence de « un, ... cinq » coïncide avec l'effectif des doigts d'une main, qu'il a donc « cinq doigts », c'est-à-dire en caractérisant l'effectif commun au groupe de doigts et à cette sous-séquence par son *dernier mot*. Même à ce niveau déjà fonctionnel, la séquence vocale ne sert que d'étalon quantitatif ; il est inutile que chacun de ses éléments ait le moindre sens et implique une notion quelconque ; du reste, l'enfant « comptinant » n'est rien censé dénombrer<sup>43</sup>. Les comptines « numériques »

<sup>43</sup> V. LACOURCIÈRE, LUC, « Comptines canadiennes », en *Les Archives de folklore*, vol. 3, Montréal, Fides, 1948, p. 109-157.

de sélection s'apparentent donc par ce fonctionnement à d'autres comptines d'élimination comportant d'autres éléments (sur lesquels nous reviendrons) moins suspects d'être considérés comme numériques ou dotés de sens.

Cette observation creuse le fossé qui sépare le quatrain narratif du « numérique ». Le premier, proprement linguistique, est doté de sens et discursif. Non seulement le second n'est pas discursif, mais il ne comporte pas forcément d'énoncé linguistique, en tout cas propositionnel. Ce contraste est lié à l'abaissement du plancher associatif : dans le quatrain « numérique », par endroits, chaque coup est associable à une seule voyelle et à un seul mot ou quasi-mot de la séquence « numérique », en même temps sans doute qu'à un geste du récitant. Au modeste niveau d'expertise conceptuelle et linguistique qu'on peut supposer chez certains enfants, ces *quasi-mots* ne sont pas des mots au sens pleinement linguistique (combinant une forme et un sens). Or c'est un fait que les quasi-mots, « numériques » ou non, pullulent particulièrement dans les formules de tirage au sort.

Autre particularité du quatrain « numérique » : il avait un profil mélodique pour ainsi dire vide : on le débitait sur une seule note et il était ainsi prolongé d'une coda dont le motif mélodique final, « do ré sol do », ramenait à cette note comme conclusive.

Ce n'est sans doute pas un hasard non plus si la contre-rime, forme quasi absente de la tradition littéraire à l'époque de Jacques (vers 1870), apparaît dans son quatrain « numérique ». En l'occurrence, elle greffe syntaxiquement du verbal – « de N » – sur des mots de statut pleinement linguistique douteux.

### ***Combinaisons diverses***

Ainsi en analyse linéaire, la comptine de Jacques est entièrement analysable (à l'exception de sa pointe en coda) en suite périodique de suites de mots associées à des 2coups équivalents en durée (les « vers ») et, au niveau supérieur, en suite périodique de suites de mots associées à des 22coups (les « distiques »), sans parler d'éventuels 22coups de niveau inférieur ou supérieur à ces deux niveaux centraux. De telles comptines en un ou deux « quatrains » sont particulièrement communes<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> V. ARLEO, Andy, *Am stram gram*, cit.

Quelques comptines semblent se réduire à un seul 22-coups, comme « **Pic nic douill'** c'est **toi l'andouill'** », « **Un' boule en or** C'est **toi qui sors** » et parfois « **Enlèv' ton pied car il est sal'** »<sup>45</sup>.

Beaucoup moins fréquentes, pour ne pas dire rares, sont les formulettes à trois coups, où la séquence isochrone minimale ne permet même pas d'induire une équivalence entre 2coups (et suites de mots) distincts. La seule que j'ai pratiquée à l'école est : « **Bich'**, **bichon**, **bichett'** » sur un air du genre : *ré ° ° do ré ° ° fa do* ; mais sa particularité rythmique est liée à une fonction de synchronisation gestuelle d'un jeu de tape-mains (décrit par Arleo pour une formule apparentée<sup>46</sup>). J'ai aussi vu ou participé à balancer un camarade attrapé par les pieds et les mains en criant isochroniquement : « **Un, deux, trois** » pour le lâcher, à « trois », dans la rivière ou la piscine. Ces formules de synchronisation dédiées à une action collective ne possèdent pas le pouvoir d'induire une équivalence entre des suites de mots distinctes, pouvoir essentiel aux métriques poétiques, mais elle possèdent le strict minimum (3 coups) pour scander une isochronie minimale à deux durées ( $c_1]...c_2]...c_3]$ ) ; en poésie, la construction métrique est une caisse de résonance disponible pour divers échos et suggestions analogiques entre des suites de mots distinctes mises en équivalence.

Voici le premier « distique » d'une comptine bien connue (déjà mentionnée) qui fait mal à l'analyse en 22coups (les deux lignes représentent une seule suite continue) :

	*	*	*	*	*	°	*	°	*	°
χ -voc	La	sa-	ma-	ri-	tain'	°	tain'	°	tain'	°
	va	à	la	fon-	tain'	°	tain'	°	tain'	

Sa particularité est bien reflétée par le fait qu'en la publiant, Arleo<sup>47</sup> note à la clé de sa partition la mesure : « 5/4 ». Là encore, elle est liée à une fonction pratique que cet auteur précise : elle coordonne les gestes de fillettes qui doivent claquer les mains sur leurs propres cuisses (« A »), contre leurs propres mains (« B »), ou contre celles de la partenaire (« C ») ; cette synchronisation peut être notée :

	A	B	C	C	C		
χ voc	La	sa-	ma-	ri-	tain' °	tain' °	tain' °

<sup>45</sup> Même si on peut imaginer des subdivisions en 22-coups comme « C'est toi = qui sors ».

<sup>46</sup> ARLEO, Andy, *Am stram gram*, cit., p. 11 pour une description de la procédure.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 16, cf. 2013, p.3-4.

et ainsi de suite pour les « vers » suivants, associés à un motif mélodique distinguant quatre « distiques ». Parmi les trois syllabes et coups en « tain' », seule la première appartient fonctionnellement au mot « samaritain' », les deux suivantes n'étant que des répétitions (copies) qui prolongent simplement la note du « tain' » initial. Ce sont ces prolongations qui perturbent, en accord avec le *tape-mains* mutuel C, l'architecture en 22coups évidente si on en fait abstraction : en effet « La Sa- ma- ri- tain' ° ° ° ° va à la fon- tain' » fonctionne comme un 22coups dont l'intervalle d'une occurrence à l'autre est augmenté par rapport à ce qu'il pourrait être sans *tape-mains* (dans « La Sa- ma- ri- tain' ° ° ° va à la fon- tain' »). La notation musicale d'une « mesure » 5/4, linéairement exacte, ne vise pas à rendre compte de l'hétérogénéité de cette combinaison.

### *Un type d'incipit en chaîne de variations*

La brève comptine allemande « Ene mene **muh** ° und ° **raus** ° bist ° **du** »<sup>48</sup> illustre sous forme succincte un type d'incipit reconnaissable dans des cultures diverses. Par son premier mot ressemblant au numérique féminin (« eine » = « une »), ce début peut faire penser à certaines séquences « numériques » de comptines. Mais il présente plusieurs caractéristiques assez précises dont la réunion caractérise vraiment un *type* du folklore enfantin :

1. Le 2coups « Ene mene **muh** » commence par un quasi-*mot catatonique*, si on entend par là un mot dont tous les phonèmes appartiennent à sa forme catatonique ; il commence donc par sa propre tonique. Elle scande le premier coup de ce qui, de phase en phase successive, deviendra un 2coups, puis le 22coups charpente globale de la comptine ; elle en est donc potentiellement l'amorce et comme le germe. La netteté de cette attaque vocale sans pré-modulation consonantique est d'autant plus significative que les mots à initiale voyelle sont minoritaires dans les langues.
2. Le second quasi-mot, dans « Ene mene... », semble dérivé du premier par adjonction d'une consonne d'attaque. Ce couple initial « KcK » (si on note « K » une forme de mot catatonique et « c » la consonne survenant à son initiale) est la signature

<sup>48</sup> Sa forme globale (phase finale) réalise un 22-coups rimé (matériellement) dont le second « vers », « und raus – bist du » (= « and out goes you »), est lui-même un mini-22coups, l'incluant et l'inclus s'achevant en même temps.

formelle la plus évidente du type considéré et semble l'image même d'un développement. Quoiqu'il ne soit pas commun en français, il est tout de même réalisé par le début de la comptine francophone la plus emblématique parfois notée « Am stram gram », développée à partir de la forme catatonique « am »<sup>49</sup>. Précisons cependant que si « mene » succède à « ene », ce pourrait être plutôt « ene » qui est une variante de « mene » par absence de son attaque consonantique ; ce qu'on peut noter : « K' < cK ».

3. Ces deux premiers quasi-mots ne rimeraient pas au sens strict si le second n'était qu'une répétition du premier, mais, moyennant la différenciation de « (m)ene », cette rime n'est pas vide. Ainsi la comptine commence, on ne peut plus tôt ni plus économiquement, par un couple rimique dont le premier élément « M1 » coïncide avec son propre domaine rimique ; et sous sa forme achevée elle constitue un couple rimique « ...muh = ... du » analogue inclusif en *aa* de cette paire minimale initiale.
4. Le troisième coup de « Ene mene muh » commence par la même attaque consonantique que le précédent et s'en distingue par sa forme catatonique en contre-rime « mene ≠ mu », ainsi que par sa cadence d'une seule voyelle catatonique au lieu de deux (2v ≠ 1v). – Les notions traditionnelles d'*allitération* (comme équivalence d'attaque de mot ou de tonique) et d'*apophonie* (comme variation de timbre vocalique de la tonique) suffisent-elles à l'analyse de ces relations ? On a vu, dans la comptine numérique de Jacques, que le fond de contraste phonémique qui soutient un contraste catatonique pouvait s'étendre à des phonèmes antérieurs à la syllabe de la tonique, et la variation « ene > u » ne se réduit pas à une variation de la tonique : donc ni la notion d'allitération, ni celle d'apophonie ne ciblent cette chaîne de variations qui fournissent ou préparent tour à tour une rime (en « ene = ene »), une contre-rime (en « ene ≠ u ») et un appel de rime en « u ». Les notions de forme catatonique, de rime et de contre-rime cernent de plus près ces relations (équivalences ou contrastes) entre formes catatoniques à partir de la forme-mot catatonique typique.

Une variante significativement fréquente (dans des langues diverses) de l'incipit « K < cK » est représentée par les couples à

<sup>49</sup> Le catalogue de Laforte témoigne de son extension (LAFORTE, Conrad, *Le Catalogue...*, cit., § D. 596, pp. 552-562).

initiale « hK » (en notant « h » un /h/ initial) ; ainsi dans la chansonnette enfantine anglaise commençant par « Hickory dickory dock » où la cadence passe finalement de 3 à 1<sup>50</sup>.

##### 5. Polarité des couples et chaînes de quasi-mots

Dans ces mini-chaînes de transformations, les éventuelles variations de voyelle tonique sont le plus souvent conformes à un ordre tendanciel qui a déjà été signalé et commenté dans des langues diverses. On a particulièrement repéré l'ordre [ i-a ], comme dans les couples contre-rimiques lexicalisés du type « Tic tac », ainsi que, un peu moins prégnants, des triplets du genre « Pif Paf Pouf » auquel s'apparente justement la cousine anglophone « Eeny meeny miney mo » de l'allemande examinée ici<sup>51</sup>. À première vue, on pourrait imaginer que, dans ces chaînes à deux ou plusieurs éléments, le second quasi-mot est dérivé du premier, et ainsi de suite jusqu'au dernier. Les couples « ia » lexicalisés du genre « Comme ci, comme ça » ou « Voili voilà » (français familier récent) manifestent plus souvent l'ordre dérivatif inverse par le fait que seul M<sub>2</sub> (conclusif) est un mot de la langue et que M<sub>1</sub> s'en démarque par substitution de /i/ à /a/. Le *dernier mot* d'un incipit en jargon peut donc apparaître comme sa cible, donc son fondamental, préparé par la chaîne de transformations. Du point de vue d'une analyse progressive, il ne s'agit pas simplement ici d'une différence atemporelle entre /i/ et /a/ : le passage brutal et ostentatoire par mise en contraste, qu'on pourrait analogiquement noter « i]...a ] », est comme chargé dans l'élément second en lequel il se manifeste ; à cet égard /i/ apparaît comme le point de départ du parcours vers /a/ conclu par l'apparition de /a/. Ces couples sont donc d'un type « A' < A » où « A' » note une forme démarquée de A. Plus généralement ces chaînes sont d'un type « A'' < A' < A » (ou plus au-delà de trois) où chaque élément est une variante catatonique du suivant. Les incipits enfantins examinés ici sont donc du type « K' < cK' <... cK » où la base cK peut être une fin de mot ou de

<sup>50</sup> Ceci est conforme à une tendance plus générale signalée par Ross, John R., « The Sound of Meaning », éd. par The Linguistic Society of Korea (eds), *Linguistics in the Morning Calm*, Seoul, 1982, pp. 275-290.

<sup>51</sup> Voir GRAMMONT, Maurice, *La Dissimilation consonantique dans les langues indo-européennes et dans les langues romanes*, Dijon, imp. de Darantière, 1895; Ross, John R., « The Sound of Meaning », *cit.*, ainsi que ARLEO, Andy, « Pif, paf poof, Ablaut reduplication in children's counting-out rhymes », en Jean-Louis Aroui et Andy Arleo (eds), *Towards a Typology of Poetic Forms*, Amsterdam, John Benjamins, 2009, pp. 307-323.

- suite de mots. Ce rôle typique de /a/ dans « ia » peut être lié au fait que c'est une, voire la, voyelle neutre, notamment précoce dans le babil enfantin, dont /i/ est d'avance démarqué.
6. Caractéristiquement, dans « Ene mene mu » comme dans la majorité des incipits de ce type, le dernier mot ou quasi-mot se distingue des précédents par sa cadence d'une seule voyelle, typiquement conclusive, les précédents s'en démarquant par une cadence au moins double. Il résulte des propriétés 1 et 6 que ce type d'incipit transformationniste est exactement borné par ses premier et dernier coups, bornes d'un 2coups dans le présent exemple, et du 22-coups initial dans la comptine anglaise apparentée « **Eenie meenie – miney moe** ». Cette morphologie caractéristique lui confère un caractère de totalité bornée bien adapté à une métrique de développement où une phase initiale peut préfigurer une totalité.
  7. Cette comptine commence par des syllabes ou quasi-mots dénués de sens (ici premier 2coups et « vers ») auxquels succèdent des mots ou énoncés de la langue (ici « raus bist du » en pointe intégrée conclusive). Le passage des quasi-mots aux mots peut être nuancé ; ainsi à « Am stram gram » succède « Pic et pic et colégram » (graphie sujette à discussion), où on peut soupçonner une coordination syntaxique autour d'un « et » dans « Pic ?et pic ?et colégram », mais sans que les conjoints, notamment « colégram », aient une valeur verbale évidente. Dans notre exemple allemand, un énoncé de la langue est greffé par la conjonction « und » au jargon initial. On peut rapprocher de ces greffes linguistiques celle par « de » dans « trois de bois » chez Jacques si on envisage un emploi pré-linguistique de « trois ». Cette progression peut aussi être graduée comme dans la comptine citée plus haut « Acker backer, soda cracker, Acker backer boo. ° ° ° Acker backer, soda cracker, Out ° goes ° you »<sup>52</sup> : à la mini-chaîne de quasi-mots succède d'abord, en rimant aux deux premières phases (« Acker » et « Acker backer »), « soda cracker » qui n'est qu'un groupe nominal infra-propositionnel comme au début de nombreuses comptines ; puis, après un développement ternaire de la chaîne de quasi-mots aboutissant d'abord à un mot cible caractéristique (« boo »), au retour du « vers » initial répond en rime un énoncé propositionnel, « Out

<sup>52</sup> ABRAHAMS, Roger D., et RANKIN, Lois, *Counting-Out Rhymes, cit.*, n° A-10.

- goes you » (pointe intégrée). Sans aller jusqu'à voir dans cette émergence de langage à partir d'une profération syllabique une image du développement infantin du babil au langage, on peut tout de même y voir, accompagnant la croissance rythmique morphologiquement scandée dans l'incipit, une forme de progression vers le langage (cible), comparable peut-être à ces morceaux où la musique proprement dite n'émerge que par degrés à partir d'éléments initiaux à peine ou pauvrement musicaux<sup>53</sup>.
8. Dans d'assez nombreuses comptines-« quatrains », la chaîne initiale de quasi-mots revient en dernier « vers », comme dans « Am stram gram » « Eeny meeny miney moe », comptine anglaise emblématique. En analyse linéaire, ce retour au début (*da capo*) boucle simplement la chaîne. Mais l'exemple des rondeaux cités plus haut montre qu'il peut scander une croissance en phases, la comptine totale étant représentée par la formule qui la conclut<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> La tentation d'imaginer des potentialités mystérieuses de sens (étymologiques ou magiques) dans ces formules est d'autant plus grande que la fonction du non-sens en tant que tel n'y est pas reconnue.

<sup>54</sup> Ainsi le quatrain de Villon « Je suis François, dont il me poise » est désigné comme « rondeau » aussi bien dans l'imprimé de Levet (1499) que dans l'édition de Marot (1533). Noter que ce premier vers y amorce déjà une métrique inclusive montante en rimant (non « parfaitement ») avec son hémistiche initial.



## RÉFLEXION SUR L'ECHO, LE RYTHME ET LA RIME DANS LE CAS DU PROVERBE

## REFLEXIÓN SOBRE ECO, RITMO Y RIMA EN EL CASO DEL PROVERBIO

## THOUGHT ON ECHO, RHYTHM AND RHYME IN THE CASE OF THE PROVERB

BERNARD DARBORD

Université Paris Nanterre

**Résumé:** Fernando Pessoa a réuni en 1914 un recueil de 300 proverbes portugais. Au xvième siècle, Juan de Valdés avait intégré 146 proverbes différents dans son *Diálogo de la lengua*. Ces deux ensembles, distants l'un de l'autre, partagent pourtant beaucoup, par leur contenu, leur syntaxe et par les formes rythmiques qu'ils cultivent. Nous avons voulu réfléchir sur la mise en valeur des contenus parémiques, par les différentes sortes de rimes et par les rythmes qui les accompagnent. Nous étudions le concept de figure de répétition dont parlent les traités de rhétorique et qui permet d'envisager les multiples aspects de la notion d'écho. Pour des questions de prosodie, il appartient à l'énonciateur de distinguer la structure phonologique des mots et la structure phonétique de la phrase, en recourant ou non à la réunion de deux voyelles.

**Mots-clés:** proverbe, métrique, répétition, phonétique et phonologie.

**Abstract:** In 1914, Fernando Pessoa collected together 300 Portuguese proverbs. In the sixteenth century, Juan de Valdés had integrated 146 different forms of proverbs in his *Diálogo de la lengua*. These two refraneros, different as for the time and the language, share much, for the content, the syntax and for the rhythmic forms they cultivate. This study is an attempt to describe the various forms of rhymes and specific rhythms. We examine the concept of repetition, as used in rhetoric treatises, which allows us to focus on the various aspects of the notion of echo. For reasons of prosody, it is up to the locutor to distinguish the phonological structure of the words from the phonetic structure of the sentence, resorting to the meeting of two vowels.

**Keywords:** saying, metric, repetition, phonetics, phonology.

**Resumen:** En 1914, reunió Fernando Pessoa un refranero portugués con 300 elementos. En el siglo XVI, Juan de Valdés había introducido 146 refranes en su *Diálogo de la lengua*. Estos dos refraneros, distintos por la época y la lengua, comparten mucho, por el contenido, la sintaxis y por las formas rítmicas que cultivan. Hemos intentado describir las diversas formas de rimas y ritmos específicos. Estudiamos el concepto de repetición, utilizado en los tratados de retórica, que permite observar los varios aspectos de la noción de eco. Por motivos de prosodia, le toca al enunciador distinguir la estructura fonológica de las palabras y la estructura fonética de la frase, recurriendo o no a la reunión de dos vocales.

**Palabras clave:** refrán, métrica, repetición, fonética, fonología.

L'Histoire, c'est plus mon gibier, ou la poésie que j'aime d'une particulière inclination. Car comme disoit Cleantes, tout ainsi que la voix, contrainte dans l'étroit canal d'une trompette, sort plus aiguë et plus forte, ainsi me semble il que la sentence, pressée aux pieds nombreux de la poésie, s'eslance bien plus brusquement et me fiert d'une plus vive secousse<sup>1</sup>.

Cette secousse dont Montaigne était « féru » est ressentie par tous au passage d'un vers. L'énoncé d'un proverbe n'a pas toujours cet effet, mais la question doit être étudiée. Les manuels de métrique définissent pour la plupart ce qu'est un vers libre, ou un vers isolé. Parfois, ils peinent à décrire ce qui, dans ces courts énoncés, relève de la prose ou du vers. Assurément pourtant les notions de mètre, de rime, d'écho, d'accent ou de pause sont utiles pour apprécier un proverbe, un slogan, une phrase situationnelle, un titre de roman ou un vers isolé. Ces notions de métrique intéressent aujourd'hui les spécialistes<sup>2</sup>, comme elles ont intéressé Montaigne, car bien des proverbes obéissent à des schémas métriques connus et bien des locutions proverbiales entrent dans les vers de certains poèmes<sup>3</sup>.

Sous certaines formes, la rime est présente dans les proverbes, à la fin de ses deux membres, alors que le vers isolé<sup>4</sup>, lui, ignore cet écho. Un paradoxe est que si la poésie est création, jaillissement nouveau, inspiration spontanée, le proverbe est plutôt répétition, expression surannée d'une vieille sagesse. Ce n'est pas pour autant

<sup>1</sup> MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, texte établi et annoté par Albert Thibaudet, Paris, Gallimard, 1933, Livre I, chapitre XXVI.

<sup>2</sup> C'est le sujet même du présent volume.

<sup>3</sup> Voir l'étude d'Hugo O. BIZZARRI, dans ce même volume, consacrée au *Libro de buen amor*.

<sup>4</sup> Étymologiquement, l'expression « vers isolé » est étrange car le vers signifie le mouvement de retour après une avancée, comme le fait le labourer qui trace ses sillons (supin *versum* 'tourner'). Voir REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1994, s.v. *vers*. Alain Rey précise dans sa notice : « au figuré, un vers s'est employé pour 'sentence, adage', en prose ou en vers (fin xiv<sup>ème</sup> s.). »

que les deux domaines ne doivent pas se rejoindre. Les expériences d'Antonio Machado, qui a nommé *proverbios* certains de ses jailissements poétiques, sont là pour nous le rappeler. Du reste, un proverbe est soumis à la variation, et donc à des formes nouvelles, à une création continue.

Au fond, le proverbe est une forme de savoir inlassablement transmis, puis instancié et actualisé par le dernier locuteur. Là aussi, une réflexion de Montaigne sur le savoir hérité des anciens s'applique au proverbe : « Il faut qu'il emboive leurs humeurs, non qu'il apprenne leurs préceptes. Et qu'il oublie hardiment, s'il veut, d'où il les tient »<sup>5</sup>. En tout cas, comme nous l'étudions plus bas, c'est le dernier locuteur qui assigne à la sentence le rythme qu'il lui faut.

### **Fernando Pessoa et sa collection de proverbes portugais**

En 1914, Fernando Pessoa envoya à un éditeur britannique une liste de 300 proverbes portugais accompagnés pour la plupart de leur traduction en anglais. Le poète, qui vécut une partie de son enfance à Durban, de 1896 à 1905, était parfaitement bilingue. La guerre mondiale empêcha la publication du projet, mais nous disposons, depuis 2010, d'une belle édition de ce travail inachevé<sup>6</sup>. Il nous semble heureux qu'un poète, sensible au rythme et à la rime, fasse une anthologie de proverbes. Un rythme conforme à la musique du peuple. Pessoa avait proposé, pour la couverture de son livre un paysan portugais : « *um camponês típicamente português* » (en page 11 de l'édition citée). Le propos était que le proverbe reflêtât autant la philosophie populaire que la musique la plus simple et la tradition immémoriale. La sélection se fondait sur les sources suivantes : 1/Bento Pereira, *Florilégio dos modos de fallar, e adágios da língua portuguesa: dividido em duas partes, em a primeira das quaes se poem pella orden do Alphabeto as Frases portuguesas...*, na segunda se poem os principaes adágios Portugueses, com seu Latim proverbial correspondente, Lisboa, 1655. 2/A *Época*, journal publié à Lisbonne entre 1848 et 1849, avec une collection de proverbes (*rifões portuguesas*) 3/D. Francisco Manuel de Melo, *Feira dos Anexins*, Lisboa, 1875. 4/*Revista Lusitana (Arquivos de estudos filológicos e etnológicos relativos a Portugal)*. 5/Xavier da Cunha, « *Philosophia popular em Proverbios* », dans

<sup>5</sup> MONTAIGNE, Michel de, *Essais, cit.*, p. 162.

<sup>6</sup> PESSOA, Fernando, *Provérbios portuguesas*, Lisboa, Ática prosa, 2010.

*Bibliotheca do Povo e das Escolas*, n° 45, 2° ano, 1902, Lisboa, David Corazzi editor, 1882<sup>7</sup>.

Les proverbes anciens, autant que la fable, défendent un idéal de modestie et de modération. Ils sont pratiqués par des gens simples. Ils condamnent l'ambition, tout en étant indulgents devant les faiblesses de notre condition humaine. On a dit que la philosophie des cyniques grecs (de Diogène en particulier) est à l'origine de la fable européenne<sup>8</sup> et d'une bonne part des proverbes que nous connaissons. Autant que le firent les cyniques, les livres sapientiaux de l'Ancien Testament mettent en avant la droiture, l'humilité et la patience (*Ecclésiastique*, 1-3, 31 etc.). Fables et proverbes défendent souvent une même morale. Ainsi, le proverbe n°167 de la collection de Pessoa ne fait que rappeler la fable du renard prétentieux qui se vante de ses multiples talents mais n'échappe pas, en fin de compte, au chasseur<sup>9</sup> :

Muito sabe a raposa, mas mais sabe quem a toma<sup>10</sup>

La fable médiévale du renard et du chat appartient en particulier à la collection espagnole du *Libro de los gatos* (LG40)<sup>11</sup>. Deux compagnons (un chat et un renard) discutent. Le chat ne connaît qu'une ruse. Le renard en connaît bien plus. Mais le chat sait prendre la fuite quand il faut, pendant que le renard se fait prendre. Il s'agit du conte n° 2180 dans l'index des *exempla* de Tubach<sup>12</sup>. Si l'on exclut la synalèphe de la première partie du proverbe cité, on a affaire à un

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>8</sup> Voir en particulier les travaux de RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, et son *Historia de la fábula grecolatina*, Madrid, Universidad Complutense, 1979, 1985.

<sup>9</sup> TUBACH, Frederic C., *The Index Exemplorum : A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki, FF Communications 204, 1981, type n° 2180 ; voir aussi: AARNE THOMPSON: AT 105; ADRADOS: no H20; DICKE-GRUBMÜLLER: 196 dans les catalogues: ÜTHER, Hans-Jörg, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 vols., Helsinki, FF Communications 284-286, 2004 (noté AT); RODRÍGUEZ ADRADOS (*Historia, cit.*); DICKE, Gerd, GRUBMÜLLER, Klaus, *Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit, ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen*, Munich, W. Fink, 1987.

<sup>10</sup> 'Le renard sait beaucoup de choses, mais moins que celui qui le capture'. NB. En raison de la quantité d'exemples, bien des proverbes cités *infra* ne seront pas traduits.

<sup>11</sup> *Libro de los gatos*: éd. DARBORD, Bernard, Paris, Klincksieck, 1984. Les fables de ce recueil sont ainsi citées : « LG » suivi du numéro de la fable.

<sup>12</sup> « Le chat et le renard », La FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, Garnier-Flammarion, IX, 14, pp. 281-282.

distique de deux hexasyllabes portugais<sup>13</sup>, ce qui produit un rythme familier : l'apodose<sup>14</sup> répond logiquement à la protase. Par ailleurs, les deux mouvements prosodiques se répondent au moyen de l'assonance (*raposa/toma*).

Le proverbe précédent s'oppose par son contenu au proverbe n°139 de la collection de Pessoa : *Rato que não sabe mais que um buraco, depressa o toma o gato*<sup>15</sup>. C'est une autre fable, dont le contenu est opposé : les ruses multiples du renard, on l'a vu, sont toutes inefficaces. À l'inverse, la souris ne connaît qu'une ruse, pour son malheur. On retrouve là l'essence des proverbes, dont l'universalité se heurte à des exceptions, à des paradoxes. Un proverbe n'est pas infallible, mais il rend service, autant que possible. Certaines de ces maximes renvoient à une doxa générale, d'autres sont paradoxaux<sup>16</sup>. Les philosophes cyniques cultivaient le paradoxe, comme Socrate, avant eux, avait su le faire : je sais que je ne sais rien et en cela j'en sais infiniment plus que vous tous. Le proverbe, lui aussi, dit une sagesse pleine de modestie et d'humilité, portée par un balancement très simple.

La protase du proverbe n° 139 est un vers de neuf syllabes, suivi d'une apodose de six syllabes, ce qui produit un autre rythme. On peut définir quatre schémas rythmiques : a) Certains proverbes se disent d'une traite (43) : *A melhor mostarda é a fome*<sup>17</sup>, sans rime,

<sup>13</sup> Le vers portugais ressemble au vers espagnol, mais on compte le nombre de syllabes jusqu'à la dernière syllabe tonique, sans en rajouter une. Un octosyllabe espagnol est donc équivalent à un heptasyllabe portugais.

<sup>14</sup> Nous parlons de protase et d'apodose dans l'acception rhétorique de ces deux termes : ouverture et fermeture d'un propos. Apodose : 'partie descendante de la phrase, elle succède à un accent mélodique culminant, sommet de la phrase ou acmé', s.v. apodose, MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 2<sup>ème</sup> édition, Paris, PUF, 1975. L'acmé est donc ressentie au terme de la protase, elle est souvent en attente d'un rythme et d'une rime annoncée dans le premier mouvement. La protase, au sens rhétorique, est à rapprocher de la notion grammaticale de même nom, en ce que c'est souvent au début d'un énoncé que sont exprimées la condition, la cause, la circonstance d'un événement.

<sup>15</sup> 'La souris qui ne connaît qu'un seul trou est vite capturée par le chat'.

<sup>16</sup> PALMA, Silvia, *Les Éléments figés de la langue, Etude comparative français-espagnol*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 142-150. La notion de « proverbe paradoxal » a été l'objet d'une étude de KLEIBER, Georges, « Sur le chemin des proverbes : questions de classification », dans *Voix et marqueurs du discours : des connecteurs à l'élément d'autorité*, Jean-Claude Anscombe, Amalia Rodríguez Somolinos et Sonia Gómez-Jordana Ferary (eds.), Lyon, ENS Editions, 2012, pp. 141-163, pp. 142-156. Il nous semble que la notion proposée par Silvia Palma est très utile. Si l'on compare le contenu d'un proverbe avec l'information qui l'entoure, on constate que le proverbe vient à l'appui ou à l'opposé de celle-ci. Il est dans ce dernier cas paradoxal.

<sup>17</sup> Même ici, pourtant, base et prédicat sont bien séparés mais il nous semble qu'on peut ne retenir qu'un seul mouvement prosodique, ce que confirme l'absence de rime.

sans protase ni apodose<sup>18</sup>, b) ailleurs, les deux membres du proverbe s'équilibrent (*isocolon*, même nombre de syllabes)<sup>19</sup>, c) le deuxième membre est plus long (167), d) le deuxième membre est plus court (139), produisant alors une espèce de *pie quebrado*, ou vers final raccourci.

Le cynisme, dans son sens philosophique, positif au fond, se retrouve dans une bonne partie des proverbes. Dans le recueil de Pessoa, nous citerons notamment : (38), (41), (96), (107), (196), (201), (204), (207), (208), (209), (219), (229), (230), (232)...<sup>20</sup> Cet apprentissage de l'humilité et de la modestie est commun au proverbe traditionnel et à la fable. Il implique un recours au langage naturel et à la simplicité. Comme on le verra plus bas avec Juan de Valdés<sup>21</sup>, il nous semble que le rythme du proverbe fuit pareillement les artifices du poète savant, en conformité avec la philosophie du cynique qui dédaigne les artifices, autant que les richesses. Cette humilité est présente dans le proverbe (142) : *A cobiça rompe o sacco*<sup>22</sup>. C'est la leçon qui est donnée à la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf<sup>23</sup>. L'enseignement de la fable et de beaucoup de proverbes est qu'il vaut mieux accepter sa condition : peu d'ambition chez l'énonciateur, ni de recherche d'une utopie.

Les proverbes sont parfois simples et sans rime. Ce sont des sentences formées d'une base et d'un prédicat : *A melhor mostarda é a fome* (43), *A cobiça rompe o sacco* (142), *A razão da liberdade* (229). Dans ces trois cas, on ne recherche pas l'équilibre entre deux membres. La nature du proverbe est cependant exprimée par le fait qu'il s'agit ici de trois heptasyllabes portugais : le vers

<sup>18</sup> Sa composante métrique, cependant, est évidente : il s'agit d'un heptasyllabe portugais.

<sup>19</sup> Comme dans le proverbe 137 : *A maior ventura / é menos segura*.

<sup>20</sup> Citons pour exemples : *Antes burro que me leve do que cavalo que me derrube* (38); *Se a inveja fosse tinha, muita gente era tinhosa* (41); *Não ha casamento pobre nem mortalha rica* (96); *Do pouco pouco, e do muito muito* (107); *Ovelha que berra, bocado perde* (196); *Quem canta, seus males espanta* (201); *Beijo-te bode, porque has-de ser ôdre* (207); *Deus te guarde de párrafo de Legista, e de Infra de Canonista, e de Et coetera de Escrivão, e de Recipe de Matasão* (208); *Dá Deus azas à formiga para se perder mais azinha* (209); *O pouco basta e o muito se gasta* (219); *Um grão não enche o celleiro, mas ajuda o seu companheiro* (230); *Quem conta um conto, sempre lhe acrescenta um ponto* (232).

<sup>21</sup> Nous avons choisi, rappelons-le, nos exemples parmi deux recueils, celui de Pessoa (Portugal, xxème siècle), celui de Juan de Valdés (Espagne, xvième siècle, proverbes disséminés au long du *Diálogo de la lengua*).

<sup>22</sup> 'A force de remplir son sac, il finit par se rompre : mieux vaut être sobre et tempérant'.

<sup>23</sup> VAN DIJK, Gert-Jan, *Æsopica posteriora. Medieval and Modern Versions of Greek and Latin Fables*, 2 vol., Università di Genova, Scuola di scienze umanistiche, 2015, n° 1378.

des *romances*. La septième syllabe est la dernière syllabe tonique, comme dans le vers espagnol correspondant. L'heptasyllabe portugais ressemble trait pour trait à l'octosyllabe espagnol. Ce n'est qu'affaire de tradition terminologique. Cette identité fait que les *romances* espagnols et portugais (donc « ibériques ») passent sans difficulté d'une langue à une autre<sup>24</sup>.

Plus souvent, les proverbes sont bipartites (72) ou même tripartites (37, 70, 130, 162)<sup>25</sup>. L'allitération, la rime et, en général, toute forme d'écho ou de répétition, permettent de marquer les frontières entre protase et apodose. Le rythme 5/6 (pentasyllabe/hexasyllabe portugais) accompagne dans le proverbe (72) une rime consonante : *Entende primeiro e falla derradeiro*.

Le proverbe suivant est tripartite: *O olho /do dono/engorda o cavallo* (7). Pour atteindre ce rythme, on ne fait pas la synalèphe dans le premier membre. Ce schéma se retrouve dans le proverbe (10) : *A gallinha / da minha visinha/ é mais gorda que a minha*.

Ces deux proverbes traditionnels fustigent l'orgueil et l'ambition. Le proverbe (22) qui suit condamne l'hypocrisie, ainsi que le font beaucoup de fables où l'on voit des loups, des renards et même des ânes se déguiser. Le thème du déguisement et de l'hypocrisie est un des recours les plus fréquents de la fable : *Quem não quere ser lobo, não lhe vista a pelle* (22). Ici l'égalité syllabique dispense de recourir à la rime. Les rimes consonantes et assonantes sont majoritaires. Le tout est maintenant de se demander ce que partagent le proverbe et le poème populaire, en matière de rythme et de rime.

### *L'analyse de Daniel Devoto sur le vers*

Deux exposés magistraux de Daniel Devoto, parus en 1980 et en 1982 dans les *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, peuvent nous aider dans notre parcours<sup>26</sup>. Nous renvoyons le lecteur à l'étude de ces deux articles pour en apprécier l'humour, l'érudition et la pertinence et nous n'en retiendrons que ce qui nous intéresse pour l'heure : les rapports métriques et prosodiques du

<sup>24</sup> De même un proverbe identique circule facilement entre les deux langues espagnole et portugaise.

<sup>25</sup> *Em casa onde não ha pão, todos ralham e ninguém tem razão* (37), *Carne que baste, vino que falte, pão que sobeje* (70), *Panela de muitos, mal cosida e bem comida* (130), *Casa em que caibas, vino quanto bebas, terras quantas vejas* (162).

<sup>26</sup> DEVOTO, Daniel, « Leves o alevos consideraciones sobre lo que es el verso », *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 5 (1980), pp. 67-100; « Leves o alevos consideraciones sobre lo que es el verso (fin) », *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 7 (1982), pp. 5-60.



proverbe et du vers, le choix final de l'énonciateur et du lecteur. C'est en effet à l'énonciateur que revient le privilège de dire ou de lire un proverbe, en y mettant la durée, le temps, le mètre, la césure ou l'intonation qu'il veut. Il est en cela poète et maître de son mètre. La poésie<sup>27</sup> partage avec la musique ou la danse, le privilège d'être un « art temporel »<sup>28</sup>, à la différence des arts spatiaux que sont la peinture, l'architecture ou la sculpture que l'œil peut apprécier d'un coup. Un proverbe est au fond soumis à ce qu'on en entend, aux accents et aux paroles qu'on prononce. Gustave Guillaume disait qu'il fallait du temps pour parler. Il pensait au « temps opératif » occupé par la pensée avant tout acte de langage<sup>29</sup>. De la même façon, l'acte de langage demande aussi un temps pour l'expression de l'énoncé, son élocution, son rythme. C'est là que la métrique et la prosodie doivent être considérées. Le tout est de savoir ce que le proverbe doit à la métrique, lui qu'on tient plutôt pour une forme plutôt populaire voire prosaïque. Juan de Valdés<sup>30</sup> conseillait d'ailleurs de ne pas user de consonances ou d'assonance quand on parlait :

Marcio: Muy bien me parece esto. Pero decidme, ¿tenéis por buena manera ésta destes refranes, que parece van con no sé qué consonantes?  
 Valdés: Sí que es buena por estas sentencillas así breves, pero también aconsejaría a quien quisiesse hablar o escribir bien que se guardasse della, porque, si no en semejantes dichos breves, en lo demás, es muy agena del estilo castellano<sup>31</sup>.

Cicéron, de même, conseillait, dans le *De Oratore*, Livre III<sup>32</sup>, d'éviter en parlant de recourir aux mètres les plus connus<sup>33</sup>. C'est

<sup>27</sup> DEVOTO, Daniel, « Leves... », 5 (1980), *cit.*, p. 67.

<sup>28</sup> « Juan de Mairena se llama a sí mismo el poeta del tiempo. Sostenía Mairena que la poesía era un arte temporal –lo que habían dicho muchos antes que él- y que la temporalidad propia de la lírica sólo podía encontrarse en sus versos, plenamente expresada... Todos los medios de que se vale el poeta: cantidad, medida, acentuación, pausas, rima, las imágenes mismas, por su enunciación en serie, son elementos temporales ». MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, edición crítica de Oreste Macrí con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 697.

<sup>29</sup> « La pensée en action de langage exige réellement du temps », GUILLAUME, Gustave, *Temps et verbe*, Paris, Honoré Champion, 1965, p. 8.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>31</sup> VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, edición de Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1969, p. 159.

<sup>32</sup> DEVOTO, Daniel, « Leves... », 5 (1980), *cit.*, p. 72.

<sup>33</sup> Vaugelas et les grammairiens classiques français faisaient de même. Il fallait que restassent bien séparés la prose et le vers (Voir MORIER, Henri, *Dictionnaire...., cit.*, s.v. *rime*).

là la preuve que bien des traits du vers peuvent occuper la prose, contre l'opinion du maître de philosophie du *Bourgeois gentilhomme*<sup>34</sup>. En tout cas, pour en revenir au proverbe, il faut reconnaître que le nombre de syllabes, le rythme accentuel et la césure sont des éléments à considérer. Ainsi procèdent les spécialistes de métrique<sup>35</sup>. A cela s'ajoute l'identité phonique (rime, assonance, homéotéleute<sup>36</sup>) présente dans les proverbes alors qu'elle est absente dans le vers isolé<sup>37</sup>.

Al ruin dadle un palmo, y tomaráse quatro (assonance)  
 La mujer y la gallina, por andar se pierde aina (consonance)  
 Cría cuervos y sacaráte el ojo (homéotéleute)

Même isolé, un vers, ou un proverbe n'est pas étranger à un rythme familier. C'est ce qu'a souligné Tomás Navarro Tomás<sup>38</sup>:

El acento final determina el metro; el primer tiempo marcado establece el período; la forma de las cláusulas caracteriza el ritmo. El conjunto de estos elementos da al octosílabo una estructura propia, por la cual se le reconoce aunque se halle fuera de serie. Figura aisladamente en proverbios, títulos y lemas.

Il existe dans notre esprit une rémanence culturelle qui nous fait identifier dès l'audition un patron rythmique (l'alexandrin, notamment, en français, l'octosyllabe en espagnol) pour en identifier la nature. Encore faut-il posséder ce patron dans sa tête. Si le mot *refrán* en est venu à signifier une forme parémique en espagnol, c'est que celle-ci est toujours identifiée à une forme de répétition, appelée parfois *bordón*, *bordoncillo* parce qu'associée à l'idée du rythme marqué par le bâton.

Ce que Devoto<sup>39</sup> appelle élégamment *la condición gregaria del verso* s'applique aussi au proverbe, parce que vers et proverbe ne sont pas seulement associés aux paroles qui les suivent : ils le sont

<sup>34</sup> Le maître de philosophie a dû, contre son gré, délaissier les matières qu'il enseigne (la logique, la morale, la physique...) pour présenter « l'orthographe », à la demande de Monsieur Jourdain (*Le Bourgeois gentilhomme*, II, 4). Le comique se poursuit plus loin car ses conseils relèvent de la phonétique (le « o » s'obtient...) et non de l'orthographe.

<sup>35</sup> DEVOTO, Daniel, « Leves... », 5 (1980), *cit.*, p. 78.

<sup>36</sup> Sur ce terme, voir *infra*, « Note sur la rime ».

<sup>37</sup> Analyse de vers isolés d'Antonio Machado (DEVOTO, Daniel, « Leves... », 5 (1980), *cit.*, pp. 83-85).

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 89.

aussi à des modèles qui les accompagnent paradigmatiquement. On a étudié les matrices formelles qui permettent d'articuler chacune tout un paradigme de proverbes. Il en est du proverbe comme du vers. Si le lecteur saisit un vers alexandrin dans un passage de Renan pourtant écrit « en prose » : ... « dans le linceul de pourpre où dorment les dieux morts... »<sup>40</sup>, c'est que le rythme de l'alexandrin est présent dans son esprit et qu'un paradigme d'alexandrins est présent dans sa mémoire. Il en est de même du proverbe : un proverbe est tenu pour proverbe parce que sa mention rappelle tout un ensemble de parémies déjà mémorisées. On pourra se reporter à l'étude de Navarro Tomás (« entonación del proverbio ») citée par Devoto<sup>41</sup>. De la même façon Devoto<sup>42</sup> cite Rodríguez Marín (tome 3, p. 235 de son édition du Quichotte) qui lisait des octosyllabes dans la prose de Cervantes :

...en caso tan no pensado.  
Prometiósele Lotario  
Y, en apartándose dél,  
Se arrepintió totalmente  
De cuanto le había dicho.

A l'inverse de l'alexandrin, on peut dire que les décasyllabes du « Cimetière marin » de Paul Valéry sont moins familiers<sup>43</sup>. Il faut une strophe pour que le lecteur (à voix haute) s'initie à ce rythme inimitable : vers de dix syllabes, marqués de deux accents, régulièrement portés sur la quatrième syllabe et sur la dixième<sup>44</sup>.

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,  
Entre les pins palpite entre les tombes ;  
Midi le juste y compose de feux  
la mer, la mer, toujours recommencée !  
O récompense après une pensée  
Qu'un long regard sur le calme des dieux<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>43</sup> Le vers décasyllabe, accentué sur les syllabes 4 et 10 a été pratiqué pourtant, par Gérard de Nerval au XIX<sup>e</sup> siècle (« Fantaisie » en particulier : Il est un air pour qui je donnerais...). Familier au Moyen Age, ce vers a été remplacé au XVI<sup>e</sup> siècle par l'alexandrin.

<sup>44</sup> « Todo metro nuevo parece malo al principio » (Félix G. Olmedo, cité par DEVOTO, Daniel, « Leves... », 5 (1980), *cit.*, p. 90). Dans le cas du décasyllabe, il ne s'agit pas d'un mètre nouveau, puisque c'est celui de la poésie épique française.

<sup>45</sup> VALÉRY, Paul, *Poésies, Albums de vers anciens. La Jeune Parque. Charmes*, Paris, Gallimard, 1941, p. 157.

En matière de rythme, quels éléments doit-on retenir ?<sup>46</sup> Dans le chapitre qu'il a consacré à ce sujet<sup>47</sup>, Anscombe pose les questions suivantes : quel rôle jouent les schémas bipartites et les rimes dans la parémie ? Quelles sont les structures récurrentes ? Les schémas sont-ils tous bipartites ? Quel lien avec la poésie traditionnelle ? Le proverbe et le poème partagent la langue qu'ils ont en commun. Ce qui peut les séparer, c'est que le proverbe est issu d'un héritage collectif, alors que le poème est un jaillissement individuel. Ce dernier, pourtant, n'est pas uniquement spontané. Il se nourrit de l'héritage, pas autant que le proverbe mais ce n'est là qu'une affaire de proportion.

### *Note sur la rime*

L'identité phonique entre les deux membres d'un proverbe ne peut se limiter à l'identité vocalique à partir de la dernière voyelle accentuée (assonance), ou à l'identité phonique complète (consonance). L'examen des proverbes fait apparaître des identités phoniques, des échos, tout au long de l'énoncé. Ces répétitions peuvent être morphologiques et peuvent se situer en dehors de la position de la dernière voyelle tonique. Georges Molinié<sup>48</sup> décrit en particulier l'homéoptote et l'homéotéleute. L'influence de ces deux figures d'élocution en matière de parémiologie est facile à observer.

L'homéoptote est une figure de répétition, comme la rime. Selon Molinié (s.v. homéoptote), Il « consiste en une reprise de formes morphosyntaxiques assortie de parallélisme grammatical dans la structure de la phrase ». Pour exemple, Molinié cite La Bruyère : « A la cour, à la ville, mêmes passions, mêmes faiblesses, mêmes petitessees... ».

<sup>46</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, « Matrices rythmiques et parémies », en Jean-Claude Anscombe, Bernard Darbord et Alexandra Oddo (dirs.), *La Parole exemplaire. Introduction à l'étude linguistique des proverbes*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 147-158. Voir également du même auteur : « Rythme, rime et métrique dans les parémies », en César García de Lucas y Alexandra Oddo (eds), « *Quando me pago só monje e quando me pago soy calonje* ». *Studia in honorem Bernard Darbord*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 6-39. Dans ce dernier article, Jean-Claude Anscombe a considéré tant les « matrices lexicales » que les « matrices rythmiques », c'est pour cela que la présente étude lui doit beaucoup.

<sup>47</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, « Matrices... », *cit.*, p. 148.

<sup>48</sup> MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

Il est facile d'illustrer l'homéoptote en parémiologie. Celui-ci peut être lexical, opposant ainsi deux antonymes<sup>49</sup>. L'effet de reprise est bien réalisé : *De maus costumes nascem boas leis*, Pessoa, (19). Il n'empêche que c'est souvent la répétition du signifiant qui fait l'homéoptote : *Bem parece o bem fazer*, Pessoa, (258). La récurrence morphosyntaxique peut ne concerner que le grammème (l'infinitif dans l'exemple qui suit) : *Amar e saber não pode ser*, Pessoa (264). Naturellement, l'homéoptote n'exclut pas la rime ou la consonance : l'identité morphosyntaxique s'associe à une identité sémantique (antonymie) et à une identité phonique (consonance) : *Quem bem ata, bem desata*, Pessoa (262). Un proverbe est fait de rémanences, de reprises phoniques, grammaticales ou sémantiques : de ce dernier point de vue, le sème du chemin (le thème cynique le plus typique de la fable et du proverbe) rythme le proverbe suivant, appuyé par l'accord des temps et de la rime consonante : *Caminha pela estrada e acharás pousada*, Pessoa (265)<sup>50</sup>.

L'homéotéleute est une autre figure de répétition. « Il consiste en l'itération d'un même son à la finale d'un ou plusieurs mots, dans un segment de discours assez court pour permettre l'identification du retour » écrit Molinié, s.v. Homéotéleute. On croirait cette définition faite pour le proverbe, tant toutes les caractéristiques du proverbe sont ici réunies. Bien sûr, la figure se rencontre dans la prose, dans la poésie et dans le proverbe qui, au fond, est à leur frontière. On peut parler d'homéotéleute en espagnol et en portugais lorsque l'identité phonique concerne la syllabe atone qui suit la dernière voyelle tonique du vers, de l'hémistiche, ou des deux membres du proverbe. Henri Morier (s.v. homéotéleute, quant à lui, définit le concept comme un hyperonyme de rime ou d'assonance. Voici quelques proverbes réunis par Pessoa où l'on peut parler d'homéotéleute : *Quem se faz mel, as moscas o comem* (3). Rapprochement d'un *e* tonique et d'un *e* atone. Abondance des *o* atones : *O olho do dono engorda o cavallo* (7). Face à la rime consonante : *Antes com bons a furta, que com maus a ora* (4). Ou à la rime assonante : *Cão que muito lambe tira sangue* (8).

<sup>49</sup> On peut parler de *rime conceptuelle*, ou *rime de pensée* (voir l'entrée *rima*, dans DEVOTO, Daniel, *Para un vocabulario de la rima española, Annexes des Cahiers de Linguistique Hispanique médiévale*, vol. 10, Paris, Klincksieck, 1995).

<sup>50</sup> Nous reviendrons là-dessus dans la dernière partie de cette étude.

### *Zeuxis et azeuxis : le point de vue de l'énonciateur*

La structure métrique et prosodique d'un proverbe, d'un vers isolé ou de toute forme métrique dépend de la lecture de l'énonciateur. Le lecteur de *Mort à crédit* de Céline, ou des *Pazos de Ulloa* d'Emilia Pardo Bazán peut lire ces textes sans se rendre compte du rythme métrique de bien des passages. Or, le décasyllabe (comme d'autres mètres) est constitutif de la prose de Céline<sup>51</sup>. De même, l'hendécasyllabe peuple la prose de la romancière galicienne, comme vient de le montrer un article de Juan Frau<sup>52</sup>. Le rythme, chez Pardo Bazán, accompagne l'énonciation et Frau en propose pour exemple un passage de *Dulce sueño* (Frau, « Los versos escondidos... »<sup>53</sup>) : « La alarma de Farnesio es indecible (11)/ -¿Pero qué ha sucedido ? (7)/ ¿No te encontrabas bien ? (7) / ¿Algún disgusto ? (5) ». En respectant synalèphes et diérèses, on entend un hendécasyllabe, suivi de deux heptasyllabes, puis d'un pentasyllabe. Tout dépend de l'intention de l'énonciateur ou du lecteur. Ces rythmes sont familiers : l'heptasyllabe et le pentasyllabe se combinent dans la *seguidilla*. De même, en se couplant, ils peuvent facilement composer un hendécasyllabe<sup>54</sup>.

L'article de Juan Frau commence par un énoncé qui est un titre universitaire énoncé avec humour par Pedro Salinas comme un hendécasyllabe : « Doctor en Medicina y Cirugía »<sup>55</sup>.

De la même façon, le proverbe est déterminé par le mètre. Celui-ci commande et gouverne la phonétique de la lecture. Il impose ou non la contraction phonétique ou *zeuxis*<sup>56</sup> : Cette synalèphe nous ne la pratiquons pas dans *Lo que abunda no daña*, car il nous semble qu'il s'agit là d'un octosyllabe. Au contraire, elle est deux fois indispensable dans *Más da el duro que el desnudo*, cité par Valdés dans son *Diálogo...* en p. 104. Ce qui compte, c'est l'intention, la

<sup>51</sup> « Tout cela est si lent, si lourd, si triste... », CELINE, Louis Ferdinand, *Mort à crédit*, Paris, Folio Gallimard, 1952. Nous citons la ligne 1.

<sup>52</sup> FRAU, Juan, « Los versos escondidos en la prosa narrativa de Emilia Pardo Bazán », *Rhythmica*, XVI (2018), pp. 61-79. Citons du résumé de l'auteur : « La prosa de las principales novelas de Emilia Pardo Bazán revela un gran número de párrafos y de segmentos menores que comparten la estructura del ritmo endecasilábico o, en menor medida, del ritmo de pies o cláusulas ».

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>54</sup> PARDO, Madeleine et Arcadio, *Précis de métrique espagnole*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 63.

<sup>55</sup> FRAU, Juan, « Los versos ... », *cit.*, p. 63.

<sup>56</sup> Signalons l'entrée *Compresión* dans DEVOTO, Daniel, *Para un vocabulario...*, *cit.*, avec la définition de Nebrija : « A esta figura los griegos llaman synalepha. Los latinos compresión. Nosotros podemos la llamar ahogamiento de sílabas » (Nebrija).

présence mentale du patron de l'octosyllabe, dont s'ensuit ou non la lecture phonétique. Lorsque l'heptasyllabe s'impose (7+7), la synalèphe est obligatoire : *Quien asnos ha perdido, cencerros se le antojan* (*Diálogo...* p.74-75). En métrique espagnole, la question du contact entre deux voyelles est fondamentale. Une voyelle est toujours centrale et accompagnée d'une consonne (c'est le sens de ce mot) ou d'une autre voyelle qui se fond dans la première. Ce phénomène est appelé *zeuxis* par Esteban Torre<sup>57</sup>. Il regroupe ce qu'on nomme *synalèphe* (contact entre deux voyelles de deux mots différents), ou *synérèse* (contact entre deux voyelles dans un mot), ou encore *diphthongue*. A l'opposé de la *zeuxis*, on trouve l'*azeuxis* qui peut être un *hiatus*, une *diérèse* ou une *dialèphe*. La *zeuxis* n'appartient pas seulement au domaine de la métrique. Elle est naturelle dans le langage ordinaire, ce qui conduit Esteban Torre à définir en tout cas deux types de lectures, celle qui respecte la nature mentale de chaque mot (lecture phonologique) et celle qui bouleverse l'articulation des syllabes dans la réalisation de l'énoncé (lecture phonétique)<sup>58</sup>. En lecture phonétique, *más da el duro que el desnudo* est un octosyllabe, alors que, d'un point de vue mental ou phonologique, il est formé de dix syllabes différentes, distribuées en sept mots. Selon le genre poétique, la *zeuxis* est ou non observée : elle ne l'est jamais chez les clercs qui, au XIII<sup>e</sup> siècle pratiquaient le métier de clergie ; la lecture phonologique était respectée au long des quatre vers alexandrins (7+7) de la strophe monorime appelée *cuaderna vía* :

En logar de la regla todos a él cataban  
En claustra e en coro por él se cabdellavan (121)<sup>59</sup>

La synalèphe devient de plus en plus fréquente au siècle suivant dans cette même strophe monorime. Pour lire les deux premiers vers de la strophe 1483 du *Rimado de Palacio*<sup>60</sup> en marquant des hémistiches de sept syllabes, il faut privilégier l'une ou l'autre lecture : *azeuxis* dans le premier vers, *zeuxis* dans le second :

<sup>57</sup> TORRE, Esteban, « Zeuxis et azeuxis », dans: *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*, *Rhythmica, Revista española de métrica comparada*, Anejo V, 2017, pp. 17-36.

<sup>58</sup> Sur la question, TORRE, Esteban, « Métrica y fonética », *ibid.*, pp. 37-52.

<sup>59</sup> BERCEO, Gonzalo de, *Vida de santo Domingo de Silos*, ed. Teresa Labarta de Chaves, Madrid, Castalia, 1973.

<sup>60</sup> LÓPEZ DE AYALA, Pero, *Rimado de Palacio*, ed. de Hugo O. Bizzarri, Madrid, Real Academia Española, 2012.

D'esta cruel sentençia non ovo apellaçión,  
Nin otra escusa alguna, nin la escusaçión...

La lecture phonétique (*zeugis*) devient ensuite une norme métrique générale, marquée par l'usage de la synalèphe, mais le poète peut se permettre de revenir au respect phonologique de chaque voyelle s'il veut combler l'espace du vers, ou s'il veut mettre un mot en relief ou en préserver le sens<sup>61</sup>. Un signe de ponctuation n'empêche pas la synalèphe<sup>62</sup>, mais la pause métrique (fin de vers ou d'hémistiche) l'exclut la plupart du temps. La *sinafia* désigne une *zeugis* entre la dernière voyelle du vers et la première du vers suivant, marquant ainsi un enjambement. Le procédé corrige l'hypermétrie d'un des deux vers. Pardo distingue opportunément la pause de fin de vers et la pause à l'hémistiche (plus faible)<sup>63</sup>. C'est cette dernière qui concerne le mieux le proverbe qui, graphiquement et s'il est court, ne s'écrit jamais sur deux lignes.

Le proverbe est un énoncé immémorial, que le locuteur apprend et qu'il fait sien : il impose alors à son gré le rythme et le décompte syllabique, pratiquant ou non la synalèphe ou la pause, la diph-tongue ou la diérèse selon le mètre qui lui semble pertinent. Plus encore que dans la poésie moderniste de Julio Herrera y Reissig (1875-1910), étudiée par André Fiorussi, la métrique du proverbe est observée par le locuteur, à tout moment de la chaîne de transmission :

Las reglas pueden haberse abolido. Se instaura ahí la confusión temida por Hermosilla, que lo, llevara a juzgar como detestable un verso con licencias prosódicas amontonadas. El ritmo se hace más ambiguo; parte de la responsabilidad sobre la acentuación pasa al lector, quien ejecuta la lectura de los versos como un instrumentista ejecuta una música<sup>64</sup>.

### ***L'écho de l'apodose : étude des formules de répétition***

La structure de surface d'un proverbe est bien souvent binaire. Une protase ouvre l'énoncé, une apodose le conclut. Fréquemment, la protase dit la circonstance. Elle fonde la pensée, dont elle est la prémisse. L'apodose conclut l'énoncé. Les deux éléments

<sup>61</sup> PARDO, Madeleine et Arcadio, *Précis...*, cit., p. 15.

<sup>62</sup> TORRE, Esteban, « Zeugis... », cit., p. 33, PARDO, Madeleine et Arcadio, *Précis...*, cit., p. 13.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>64</sup> FIORUSSI, André, « La diérèse silenciada de Julio Herrera y Reissig », *Rhythmica*, XVII (2019), pp. 35-53, p. 44.



s'équilibrent, tout en laissant une large part d'implicite : en cela, le proverbe est un enthymème, puisqu'il ne dit pas tout le raisonnement. La structure logique qui unit les deux parties est soulignée en rhétorique par la reprise d'éléments divers. Presque intrinsèquement, le proverbe doit manifester des figures de répétition, bien connues des rhétoriciens. Ces figures sont des figures de signifiant, comme la rime, ou de signifiés, comme la synonymie, ou de signifiant et de signifié, comme la paronomase, selon laquelle un rapprochement de deux signifiants entraîne celui des deux signifiés. Observons par ailleurs que parfois, la circonstance ne précède pas la donnée essentielle, mais au contraire la suit : *caro compra quem roga* (48) : 'si tu demandes, tu le paies cher' ; *ouro é o que ouro vale* (197). Il y a là une inversion en surface de la donnée notionnelle profonde. Ce n'est pas le cas de la plupart des proverbes dont la protase dit la circonstance, l'ouverture, la condition : Sur les 300 proverbes, 46 commencent par « *Quem...* » qui est clairement une protase. La rime (assonance, consonance, homéotéleute) est la permanence de mêmes sons à la limite extrême des deux parties. C'est une forme de répétition d'un signifiant.

Pour traiter ce problème de façon large, bien que sommaire, confions dans la rigueur typologique des traités de rhétorique. En introduction à son dictionnaire<sup>65</sup>, Georges Molinié a voulu classer les figures selon leur contenu et leur domaine. Il a ainsi répertorié les figures de répétition qui nous occupent ici car l'itération d'un trait dans la protase et l'apodose du proverbe (dans le cas des formes bimembres) est précisément ce que nous étudions ici. Sa liste est la suivante :

Anadiplose (reprise des mêmes mots dans deux phrases contiguës)<sup>66</sup>.

Anantapodote (la variété la plus fréquente des figures de répétitions : reprise approximative de mots dans la phrase : que... que...).

Anaphore (figure de son : un même mot revient).

Antanaclase (un même mot, plusieurs signifiés).

Antépiphore (une même strophe introduit et achève un poème).

Battologie (répétition contiguë d'un même mot : Miguel, Miguel...).

Complexion (système d'anaphore multiple dans un énoncé).

<sup>65</sup> MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire ..., cit.*, p. 30.

<sup>66</sup> Voir l'entrée *eco encadenado* dans DEVOTO, Daniel, *Para un vocabulario..., cit.*

Conduplication (épixeuxe) : forme de battologie.

Diaphore (variété d'antanaclase).

Épanadiplose (le même terme est répété et coordonné).

Épanalepse (dans un poème, des strophes sont répétées alternant avec d'autres strophes non répétées).

Épanaphore (répétition d'un terme, ou d'un groupe de mot : « Tout le bas, tout le faible et tout l'indigne s'y trouvent », La Bruyère).

Épanode (des mots apparaissent qui sont ensuite le pivot des développements ultérieurs)

Gémiation (répétition d'un mot à des endroits divers).

Homéoptote (reprise de formes morphosyntaxiques, assortie de parallélisme grammatical, « autres temps, autres mœurs).

Homeotéleute (itération d'un même son à la finale de groupe de mots)<sup>67</sup>.

Paronomase et métagramme par exemple : *veni, vidi, vici*.

Palilogie (mot, ou groupe de mots, contigus : Waterloo, Waterloo...).

Polyptote (figure de dérivation ou reprise d'un même lexème, avec des dérivations diverses).

Simptote (mêmes commencements, mêmes fins dans les strophes ou les passages).

Tautogramme (tous les mots commencent par les mêmes sons).

21 figures de répétition. On pourrait y ajouter, à côté de l'homéoptote et de la paronomase, la rime, sous toutes ses formes car, en tout cas, il s'agit de rapprocher, par l'identité des signifiants deux signifiés dans un même paradigme. On peut aussi réunir polyptote et figure dérivative, de même sens au fond puisqu'il s'agit de la rémanence d'un même lexème, diversement dérivé. Retenons maintenant les concepts les plus utiles.

Prenons pour exemple un proverbe connu, présent dans les *Pensées* de Pascal sous la forme : « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas », connu aussi sous la forme d'un alexandrin :

<sup>67</sup> Dans son vocabulaire, Devoto (*ibid.*) introduit l'entrée *anafonema* pour qualifier l'itération d'une même voyelle atone en fin de vers (lira/griega/inspira...). Voir aussi les entrées *armonía* et *aliteración*, de même que *silaba baja* (syllabe finale du vers, après le dernier accent tonique) et *concento*. Par ailleurs, apparaît l'entrée *contraasonancia*, fort pertinente, qui désigne la permanence de l'élément consonantique après modification de la voyelle : *hombre/costumbre, poco/flaco, humo/bruma*... Daniel Devoto réunit les entrées *omeoptoton* et *omeoteleuton* dans son vocabulaire, à rapprocher de *similicadencia* : *similiter cadens* (homéoptote) et *similiter desinens* (homéoteleute).

« Le cœur a ses raisons que la raison ignore ». Au départ deux propositions : une principale suivie d'une relative. Pas de rimes, mais un rythme de douze syllabes. Un mot est répété (« raison »). Du point de vue du signifiant, il borne les deux propositions sous la forme rhétorique de l'anadiplose : un premier membre s'achève par un mot qui débute le second membre. Du point de vue du signifié, il ne s'agit pas d'une simple répétition mais d'une antanaclase (ou diaphore) : *raison* est employé dans deux sens différents.

Si nous retenons la liste de Georges Molinié, il est facile d'illustrer par un proverbe de Pessoa les figures suivantes :

Anadiplose (reprise des mêmes mots dans deux phrases contiguës) : *Cão que lobos mata, lobos o matam* (174).

Anaphore (figure de son : un même mot revient) : *A agua o dá, a agua o leva* (203)

Antanaclase ou diaphore (un même mot, plusieurs signifiés) : *Aonde vais, mal ? Aonde ha mais mal* (285).

Battologie (répétition contiguë d'un même mot : *Miguel, Miguel...não tens abelhas e vendes mel?* (90).

Homeotéleute (itération d'un même son à la finale de groupe de mots) : *A agua o dá, a agua o leva* (203).

Paronomase et métagramme : *Mais vale bôa regra que bôa renda* (272)

Polyptote (reprise d'un même lexème, avec des dérivations diverses) : *Ainda Deus está onde estava* (102) : le polyptote est une figure de répétition du signifiant qui permet toutes les innovations du signifié...

On peut y ajouter les figures de synonymie ou d'antonymie qui contribuent elles aussi à opposer les deux membres d'un proverbe : *A boa guerra faz a boa paz* (202) ; *Amigo de um, inimigo de nenhum* (280). Deux mots peuvent être synonymes, antonymes pour s'opposer. Ils peuvent aussi appartenir à un même champ sémantique. L'effet est le même : *A quem has-de dar a cear, não te dôa dar-lhe de merendar* (178) ; ou bien : *A vós digo, filha, entende-me, nora* (141). Parfois, une métaphore est filée tout au long du proverbe : ainsi l'image du pèlerin : *Caminha pela estrada e acharás pousada* (265). Répétition d'un sème tout au long de la parémie.

Dans le cas de ce proverbe quadripartite n°286, les éléments 1/3 se répondent par l'antonymie (*bons/maus*), 2/4 se répondent par la rime consonante : *Arrima-te aos bons, serás um delles ; chega-te*

*para os maus, far-te-has peor que elles* (286), sans oublier la synonymie de *arrimar/chegar*.

Beaucoup de proverbes sont structurés autour d'une comparaison (*A galinha da minha vizinha é mais gorda que a minha* (10) qui implique mentalement qu'on pose un rapport entre deux termes. La comparaison peut être ensuite soulignée par l'anaphore (*boa*), la paronomase (*regra, renda*) ou toute autre figure : *Mais vale bôa regra que bôa renda* (272).

Quand aucune figure de répétition ne vient structurer le proverbe, la rime intervient, avec la même fonction : *A alfaiate pobre, agulha que se dobre* (298).

### **Le corpus parémique du Diálogo de la lengua**

Le *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés est un dialogue humanistique écrit dans la première moitié du xvième siècle. C'est au fond une défense de la langue castillane, prônant en premier lieu la simplicité de la langue naturelle et son élégance, loin des cultismes et des artifices. Juan de Valdés déclare aussi avoir écrit un *cuaderno de refranes castellanos* qui ne nous est pas parvenu. Le *Diálogo de la lengua* lui-même n'a été publié qu'en 1777 par Gregorio Mayans y Siscar, dans le tome II de ses *Orígenes de la lengua española*. Ce dialogue entre quatre personnages a notamment l'intérêt d'enfermer une collection de 146 proverbes espagnols différents, énoncés par Valdés lui-même qui se présente en grammairien et voit dans le proverbe une expression élégante et partagée de la langue espagnole. Les observations qui suivent porteront sur ce corpus de 146 proverbes et sur leur métrique.

Nous constatons que ces proverbes sont articulés sur un mètre familier : l'octosyllabe d'abord, puis l'heptasyllabe, souvent combiné au pentasyllabe (*seguidilla*), sans oublier l'hendécasyllabe, lui aussi présent. Sur ces mesures familières, s'établit la structure souvent bi-membre du proverbe. Les deux éléments se répondent par la rime (assonance, consonance ou aussi homéotéleute). La lecture des mots doit reconnaître la *zeuxis* (lecture dite phonétique et non plus phonologique, pour reprendre la caractérisation d'Esteban Torre).

Quelques octosyllabes: *El abad de donde canta, / de allí yanta* (p. 65). Soit un octosyllabe suivi d'un tétrasyllabe (8/4), réunis par une rime riche. *La mujer y la gallina / por andar se pierde aina* (p.69): deux octosyllabes, réunis par une rime consonante. La liste des octosyllabes est longue: *a buen callar llaman Sancho* (p. 76) ;

*quien no aventura no gaña* (p. 76, avec une synalèphe). A comparer avec: *quien no arrisca, no aprisca* (p. 119) ou *quien no come no conriba* (p. 121); *¿adónde irá el buey que no are?* (p. 77); *quien bien stá, no se mude* (p. 79).

L'octosyllabe simple n'a pas besoin de rime entre ses deux éléments. L'assonance est en revanche présente dans : *Más da el duro que el desnudo* (p. 104), ou dans: *A un traidor, dos alevosos* (p. 120). Parfois, le rythme est rompu: 8/4 (voir plus haut) ou 8/10 : *Haz lo que tu amo te manda, y siéntate con él a la mesa* (p. 77). Parfois, c'est l'ajout de la négation qui augmente la longueur : *Un padre para cien hijos, y no cien hijos para un padre* (p. 103, 8/9). Parfois, l'isophonie est parfaite: *Si desta escapo y no muero, nunca más bodas al cielo* (8/8, p. 79). Ce proverbe parfaitement équilibré sur le plan métrique présente l'intérêt d'être à lui seul un *exemplum*. Dans la littérature médiévale, abondent les contes où l'on voit les personnages dans la difficulté promettre de se mieux conduire. Comme dans les proverbes cités plus haut de Pessoa, on observe le lien étroit entre le proverbe et la fable : le proverbe conclut bien des fables et, même isolé, il en partage le contenu.

Autres cas d'isophonie : *Quien a buen árbol se arrima, buena sombra lo cobija* (8/8, p. 120); *De servidores leales se hinchen los hospitales* (8/8, p. 123). L'heptasyllabe est courant dans les parémies, souvent en distique : *Al ruin dadle un palmo, y tomaráse quatro* (7/7, p. 65) ; *El polvo de la oveja /alcohol es para el lobo:* pour marquer les deux heptasyllabes, il faut pratiquer la synalèphe dans le premier vers et dans la césure versale (*sinafía*)<sup>68</sup>. *Quien sufrió, calló y vido lo que quiso* (7/7, p. 71); *Quien asnos ha perdido, cencerros se le antojan* (7/7, p. 75); *Allégate a los buenos, y serás uno dellos* (7/7, p. 77). Avec un pentasyllabe au milieu (7/5/7): *Al raposo durmiente no le amanece la gallina en el vientre* (p. 121); *si supiese la hueste lo que haze la hueste* (7/7, p. 123); *quien guarda y condesa, dos vezes pone mesa* (7/7, p. 158).

Ce dernier proverbe est intéressant car Juan de Valdés observe bien que le proverbe s'équilibre par un recours au doublet, au di-phrasisme : *condesar*, c'est *guardar*. Le verbe n'est là que pour remplir l'heptasyllabe :

Y si deste refrán: Quien guarda y condesa, dos vezes pone mesa (158) 7/7, donde lo mesmo es guardar que condesar, quitássedes el uno dellos,

<sup>68</sup> PARDO, Madeleine et Arcadio, *Précis...*, cit., p. 29.

aunque no gastaríades la sentencia, quitaríades el encarecimiento que suelen hazerlos vocablos juntos que sinifican una mesma cosa. De la mesma manera, si deste refrán: Qual la madre, tal la hija y tal la manta que las cobija (158) 7/10 quitássedes el segundo tal, o deste: Del monte salte quien el monte quema (158) 5/6 quitássedes el segundo monte, aunque no gastaríades la sentencia ni disminuiríades el encarecimiento, estragaríades de tal manera el estilo, que las cláusulas quedavan coxas<sup>69</sup>.

Ailleurs on retrouve le rythme de la *seguidilla* (un pentasyllabe accompagne l'heptasyllabe): *Quando uno no quiere, dos no barajan* (7/5, p. 120); *Con lo que Pedro sana, Sancho adolece* (7/5, p. 149); *Lo que has de dar al mur, dalo al gato* (7/5, p. 151, pas de synalèphe dans le second vers; *Dado de ruin, a su dueño parece* (5/7, p. 122); *Cierra tu puerta y loa tus vecinos* (5/7, p. 126); *La pierna en el lecho y la mano en el pecho* (5/7, p. 150); *Casa ospedada, comida y denostada* (5/7, p. 151); *Ese es rey, el que no vee rey* (5/7, p. 178); *Malo verná que bueno me hará* (5/7, p. 178). On retrouve ce rythme dans la *seguidilla* de Lope de Vega :

A san Juan de Alfarache,  
Va la morena  
A trocar con la flota  
Plata por perlas<sup>70</sup>.

Parfois, la *seguidilla* se prolonge (*seguidilla compuesta*<sup>71</sup>): le pentasyllabe suit l'heptasyllabe mais aussi le précède. Ce dernier tercet est appelé *bordón*<sup>72</sup>. Le pentasyllabe peut aussi accompagner l'octosyllabe dans la parémie, comme il le fait dans la poésie lyrique : *Sardina que gato lleva, galduda va* (8/5, p. 123) ; *De cada canto tres leguas de mal quebranto* (5/8, p. 149) ; *El can congosto a su amo vuelve el rostro* (5/8, p. 150) ; *Fui a casa de mi vezina y denostéme, vine a mi casa y conhortéme* (8/5/5/5, p.151); *Caséme por la cevil por el florín* (8/5, p. 181).

Dans la poésie lyrique, le pentasyllabe est souvent le *pie quebrado* de l'octosyllabe :

¡Malhaya quien los envuelve  
Los mis amores,  
Malhaya quien los envuelve!  
Los mis amores primeros

<sup>69</sup> VALDÉS, Juan de, *Diálogo...*, cit., p. 158.

<sup>70</sup> PARDO, Madeleine et Arcadio, *Précis...*, cit., p. 55.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>72</sup> *Ibid.*

En Sevilla quedan presos,  
 Los mis amores,  
 ¡Malhaya quien los envuelve!<sup>73</sup>

La combinaison 8/5 est celle qu'on trouve dans les *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique : ...*los que viven por sus manos/ y los ricos*<sup>74</sup>. Il arrive enfin qu'un proverbe soit fait d'un seul heptasyllabe fait de deux hémistiches (4/3), porteurs chacun d'un accent : *Quien las sabe las tañe* (p. 181). L'assonance marque les limites des deux hémistiches.

L'isophonie se retrouve avec d'autres types de vers moins fréquents : 5/5, 6/6, 9/9 : *A quien de mucho mal es ducho, poco bien se le haze mucho* (9/9, p. 121) ; *Duelo ageno de pelo cuelga* (5/5, p. 122) ; *Todos los duelos con pan son buenos* (5/5, p. 122); *Romero hito saca çatico* (5/5, p. 124); *Quien a sí vence, a nadie teme* (5/5, p. 127); *Allá van leyes do quieren reyes* (5/5, p. 132); *En cas del bueno, el ruin tras fuego* (5/5, p. 132); *Cabeça loca no sufre toca* (5/5, p. 135); *Do quiera que vayas, de los tuyos ayas* (6/6, p. 132); *Al moço malo, ponedle la mesa y embiadlo al mandado* (5/6/6, p. 139); *Honra sin provecho, sortija en el dedo* (6/6, p. 147); *Al mur que no sabe sino un agujero, presto lo toma el gato* (6/6/7, p. 151).

L'hendécasyllabe est le mètre de bien des proverbes, car sa longueur permet d'inclure les deux parties du raisonnement (on peut parler d'enthymème) : une prémisse, suivie de la proposition majeure. Il est plein d'implicite : *Del monte salle / quien el monte quema* (11, p. 70) ; *Quien ha buen vezino, / ha buen maitino* (11, p. 75); *A carne de lobo, / salsa de perro* (11, p. 76); *Bolsa sin dinero, / dígole cuero* (11, p. 90); *Prendas de garçón, dineros son* (11, p. 123); *Bueno es missar, / y casa guardar* (11, p. 126); *Agua vertida no toda cogida* (11, p. 131); *A escudero pobre, moço adevino* (11, p. 139); *No por el huevo, sino por el fuero* (11, p. 181).

L'hendécasyllabe est un vers d'*arte mayor*. Comme tel, il est facile à scinder ou à fragmenter<sup>75</sup>. Il est habile à enfermer les deux membres d'un proverbe, comme les deux parties d'un dialogue.

Ces quelques exemples suffisent à mettre en valeur quelques rythmes et prosodies que le proverbe partage avec la poésie. Le dernier poème écrit par Antonio Machado, sur le chemin de l'exil,

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>74</sup> MANRIQUE, Jorge, *Poesía*, edición de Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993, vv. 35-36.

<sup>75</sup> PARDO, Arcadio, « Endecasílabos fragmentados », *Rhythmica*, 16 (2018), pp. 173-18.

est, dans sa fulgurance, fait de deux hémistiches heptasyllabiques, parfaitement rythmés. Nous le rappelons : *Estos días azules y este sol de la infancia...*

Il y a dans le proverbe un écho des rythmes de la poésie populaire. Cela est indéniable. Les lois de la métrique s'imposent donc à lui. *Proverbios y cantares* est le titre d'un recueil d'Antonio Machado. On citera pour exemple et pour terminer ce proverbe de Machado fait de deux vers octosyllabes : *Del pretérito imperfecto / salió el romance en Castilla*<sup>76</sup>.

Ou bien cette *copla*:

Cuando recordar no pueda,  
¿dónde mi recuerdo irá?  
Una cosa es el recuerdo  
Y otra cosa recordar<sup>77</sup>

*Copla* de quatre vers. Les deux derniers octosyllabes ont une forme parémique avérée : protase et apodose, marqué par une identité lexémique.

### ***La rencontre des deux collections***

Au cours de notre étude consacrée aux questions de rythme et de métrique appliquées aux proverbes, nous avons choisi pour exemples un ensemble de proverbes espagnols retenus par Juan de Valdés (Espagne, 16<sup>ème</sup> siècle) et portugais choisis par Fernando Pessoa (Portugal, 20<sup>ème</sup> siècle). Ce choix fut aléatoire. Il est utile, en guise d'épilogue, de retenir les cas où les deux collections se rencontrent, à l'occasion des proverbes identiques, mais aussi lorsque deux proverbes différents partagent quelque chose : un rythme, une idée, un paradoxe, une protase (plus souvent qu'une apodose), une répétition, un écho, une rime. Les deux collections sont distantes, par la langue et par l'époque. Un dixième environ de la collection de Pessoa se retrouve, sous des formes diverses, dans celle de Valdés.

Deux proverbes pour une même idée : *A pan de quinze días, hambre de tres semanas* (Valdés) / *A melhor mostarda é a fome* (Pessoa). On ne peut imaginer deux parémies plus éloignées par la syntaxe et par le rythme, mais elles disent la même chose : quand on a faim, tout nous paraît bon.

<sup>76</sup> MACHADO, Antonio, *I Poesías...*, cit., p. 779.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 773.



D'autres proverbes se ressemblent par leur protase, par le lexique, ou par leur contenu profond. Pourtant, ils se séparent à un moment de leur formulation : *A perro viejo no cuzcuz* (Valdés) / *O cão velho, quando ladra da conselho* (Pessoa) : éloge du vieux chien plein d'expérience et qui ne s'en laisse pas conter, mais le contenu des apodoses diffère, autant que leur rythme. *Al buey maldito, el pelo le luce* (Valdés) / *O ruim boi no corno crece* (Pessoa) : le mauvais bœuf, dont on attend qu'il travaille, ne rend pas service. Son poil brille et sa corne s'allonge. *Al ruin, quando lo mientan, luego viene* (Valdés) / *Gente ruim não ha mister chocalho* (Pessoa) : les gens méchants n'ont pas besoin qu'on les appelle (*chocalho* 'sonnailles'). La lexie *ruin/ruim* est suffisante pour rapprocher ces deux proverbes de même contenu, mais de syntaxe et de rythme différents. On peut penser aussi à la mention de l'abbé, dans ces deux proverbes de contenu différents : *El abad de donde canta, de allí yanta* (Valdés) / *Como canta o abbade, assim responde o sacristão* (Pessoa). En portugais, le sacristain approuve toujours ce que dit l'abbé. *Honra sin provecho, sortija en el dedo* (Valdés) / *Honra sem proveito faz mal ao peito* (Pessoa). Même début de proverbe et dans les deux cas, l'idée que l'honneur mérite rétribution et que celle-ci ne lui fait pas d'ombre. *Huésped que se convida, rece es de hartar* (Valdés) / *O hóspede e o peixe, aos tres días aborrece* (Pessoa) : les deux proverbes, bipartites, expriment un même contenu. On se lasse vite de celui qu'on reçoit. L'image du poisson qui s'abîme est une trouvaille du portugais.

Deux proverbes peuvent être rapprochés par un mot, par une syntaxe, par un rythme. Il arrive qu'on y voie l'écho d'un même récit, d'une même fable, d'un même mythe. Prenons pour premier exemple le thème du chemin, lié à celui des deux voyageurs, l'un sincère et l'autre menteur. Il s'agit en fait d'un conte narré dans toutes les cultures, expression du conte-type 603 d'Arne-Thompson<sup>78</sup>. *De luengas vías, luengas mentiras* (Valdés) / *Longas vias, longas mentiras* (Pessoa), ou encore *Arrímate a los buenos y serás uno dellos* (Valdés) / *Arrima-te aos bons, serás um delles; chega-te para os maus, far-te-has peor que elles* (Pessoa). Dans ce conte des deux « voyageurs », ce que dit le menteur est toujours plus flatteur que ce que dit le véridique. Ce n'est qu'après qu'on comprend la tromperie. *So la color está el engaño* (Valdés) / *Com*

<sup>78</sup> ÜTHER, Hans-Jorg, *The Types...*, cit.

*arte e engano vive parte do anno, e com engano e arte, vive a outra parte* (Pessoa).

L'œil du maître. Il vaut mieux vivre sous la protection de son maître, qui prend soin de son troupeau : *Adonde no está su dueño, allí está su duelo* (Valdés)/ *O olho do dono engorda o cavalo* (Pessoa). Ou encore : *Haz lo que tu dueño te manda y siéntate con él a su mesa* (Valdés)/ *Faze o que te manda o teu senhor, assentar-te has com elle ao sol* (Pessoa). Les deux proverbes sont presque identiques. En espagnol, les deux parties sont rapprochées par la paronomase (manda/mesa). En portugais, elles le sont par l'assonance (*senhor/sol*).

Le loup poursuit la brebis, le chat est l'ennemi de la souris, la femme est d'un tempérament volage : ces situations, qui mettent en scène les mêmes protagonistes, sont illustrées par des proverbes de nos deux collections : *El polvo de la oveja, alcohol es para el lobo* (Valdés)/ *Bem folga o lobo com o couce da ovelha* (Pessoa); *Lo que has de dar al mur, dalo al gato* (Valdés)/ *Da casa do gato, não vai o rato farto* (Pessoa); *La mujer y la gallina, por andar se pierde aina* (Valdés)/ *A mulher e o vidro estão sempre em perigo* (Pessoa).

Le wellerisme est une structure très marquée par son rythme, puisqu'il débute par une interrogation. Il apparaît dans les deux collections : *Adónde irá el buey que no are ?* (Valdés)/ *Onde irá o boi que não lavre ? Pois que sabe* (Pessoa) : Même proverbe dans les deux collections. L'apodose est implicite dans le proverbe espagnol.

Bien entendu, certains proverbes sont identiques : *Más da el duro que el desnudo* (Valdés)/ *Mais dá o crú que o nú* (Pessoa): le choix de *crú* est imposé par *nú* pour la rime. *Quien bien ama, bien desama* (Valdés)/ *Quem bem ata, bem desata* (Pessoa). Matrices lexicales et syntaxiques sont identiques, de même que le recours à la figure de dérivation. *Quando uno no quiere, dos no barajan* (Valdés)/ *Quando um não quere, dois não baralham* (Pessoa). Parfois, la variance n'est que lexicale : *Da Dios havas a quien no tiene quixadas* (Valdés)/ *Dá Deus nozes a quem não tem dentes* (Pessoa) ou encore: *De lo contado come el lobo* (Valdés)/ *Do mal guardado come o gato* (Pessoa)<sup>79</sup>.

Ces quelques analogies suffisent à mettre en valeur un patrimoine commun, rapprochant les proverbes par le contenu, mais aussi par l'expression. Dans ladite expression, tout ce qui touche le

<sup>79</sup> Cette dernière paire de proverbes montre ce que le *refranero* doit à la fable gréco-latine et européenne, qui ne cesse de condamner la jactance et de défendre le secret.

rythme est essentiel. Même le plus simple des proverbes se signale par des données rythmiques.

### **Conclusion**

Nous avons mené notre réflexion à partir de deux collections de proverbes hispaniques, l'une en espagnol (xvi<sup>ème</sup> siècle) l'autre en portugais (xx<sup>ème</sup> siècle). Notre sélection a été arbitraire, mais les deux proverbiens partagent de nombreux points communs du point de vue de leur structure linguistique et de leur contenu. Les différents modèles syntaxiques apparaissent clairement lorsque l'ordre alphabétique des parémies est réalisé. Certains proverbes sont simples et sans rimes. D'autres utilisent la rime et un rythme approprié pour mettre en valeur leur contenu logique, fondé sur la présence d'une protase et d'une apodose. La métrique, la rythmique sont des données essentielles du proverbe. En atteste la présence de rimes variées et de modèles métriques prégnants, accordés avec des figures rythmiques parfois inattendues et toujours pertinentes. Eloignés par la langue et par la diachronie, ces deux collections partagent quelques parémies semblables ou presque semblables, ce qui est précisément rendu possible par la proximité entre les pratiques métriques et prosodiques des deux langues.

Le proverbe est une lexie complexe, qui demande un effort de mémorisation et une réelle prise en compte, par le locuteur, de la structure rythmique qu'il véhicule. Il appartient au locuteur d'actualiser par sa voix le signifiant phonétique du proverbe, par-delà le signifiant phonologique des mots qui le composent : autrement dit l'énonciateur recourt au procédé de la *zeugma* (synalèphe, synérèse) lorsqu'il tient que le proverbe est empreint d'une structure métrique appropriée à son contenu. C'est d'ailleurs pour cette raison que les plus grands poètes (Pessoa, Machado) se sont intéressés au proverbe, en les tenant pour des formes poétiques et en en recréant, quand il le fallait.

Le proverbe est une lexie conventionnelle de la langue. Il est aussi parfois un jaillissement poétique et sa structure rythmique y participe.



**PATRONES RÍTMICOS EN DIACRONÍA:  
LOS COMPUESTOS VERBO-NOMINALES  
CALIFICATIVOS DE PERSONA**

**RHYTHMIC PATTERNS IN DIACHRONY:  
SPANISH VERB+NOUN COMPOUNDS  
QUALIFYING PERSONS**

**PATRONS RYTHMIQUES EN DIACHRONIE:  
LES COMPOSES VERBO-NOMINAUX  
QUALIFIANT DES PERSONNES EN ESPAGNOL**

ELENA LLAMAS POMBO  
Universidad de Salamanca-IEMYRh

**Resumen:** Este artículo presenta un estudio sobre los compuestos verbo-nominales calificativos de persona de carácter humorístico o peyorativo del tipo *picapleitos*, desde la perspectiva diacrónica de la formación de palabras en español. Se analizan los patrones rítmico-accentuales más frecuentes que subyacen a su creación y que permiten insertarlos entre las unidades léxicas de discurso repetido formadas sobre matrices métrico-rítmicas. Se estudia el reflejo de estos patrones métricos en la puntuación empleada en repertorios de fraseología de los siglos XVI y XVII. Se revisan sus rasgos morfosintácticos, así como la opacidad semántica que permite distinguir este tipo de creaciones léxicas de aquellas que responden al concepto de *matriz léxica*.

**Palabras clave:** formación de palabras, composición nominal, patrón rítmico, acento, matriz léxica, puntuación.

**Abstract:** The aim of this article is to analyse the Spanish verb-noun compound names qualifying persons with humorous or pejorative intention (eg. *picapleitos*), from the diachronic perspective of word-formation. We examine the more frequent rhythm and stress patterns which underlie their formation and which allow us to classify them as fixed expressions formed on rhythmic and metrical patterns. We analyse the punctuation of sayings and lexical unities in the printed edition of two repertoires of the sixteenth and seventeenth centuries. Their morphosyntactic features and the semantic opacity distinguishing this type of compound names from the concept of *lexical matrix* will be examined.

**Keywords:** word-formation, nominal compounding, rhythmic pattern, stress, lexical matrix, punctuation marks.

**Résumé:** Cet article présente une étude sur les composés verbo-nominaux qualificatifs de personne à caractère humoristique ou péjoratif du type *picapleitos*, dans la perspective diachronique de la formation de mots en espagnol. Sont ainsi analysés les patrons rythmico-accentuels les plus fréquents sous-jacents à leur formation, patrons qui nous permettent d'insérer ces composés dans la classe des unités lexicales engendrées sur la base de matrices rythmico-métriques. Nous analysons, en particulier, l'incidence de ces patrons métriques sur la ponctuation utilisée dans les répertoires phraséologiques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Nous examinons les caractéristiques morpho-syntaxiques ce de type de composés, ainsi que l'opacité sémantique qui les distingue des unités lexicales qui peuvent être rangées dans la classe des *matrices lexicales*.

**Mots-clés:** formation des mots, composition nominale, patron rythmique, accent tonique, matrice lexicale, ponctuation.

## 1. Introducción

En este trabajo<sup>1</sup>, nos proponemos analizar, en el nivel de la formación de palabras en español, tres aspectos lingüísticos de los compuestos verbo-nominales con valor calificativo de personas<sup>2</sup> del tipo latino *pethērēdium*, español *picapleitos*, francés *gratte-papier*, italiano *mangiacarte* o rumano *papă-lapte*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Trabajo realizado en el marco del Proyecto de investigación de I+D+i FFI2017-84404-P, *Enunciación y marcas de oralidad en la diacronía del francés*, del Ministerio de Economía y Competitividad.

<sup>2</sup> De la extensa reflexión lingüística que se ha dedicado a esta categoría de compuestos en la lengua española, citaremos aquí únicamente aquellos estudios determinantes para los tres objetivos señalados en la INTRODUCCIÓN. Para una bibliografía exhaustiva, repertorios extensos de compuestos [V+N]<sub>N</sub> y sucesivos estados de la cuestión, podrán consultarse: ALVAR EZQUERRA, Manuel, «De nuevo sobre los compuestos de verbo+sustantivo», en Manuel Alvar (coord.), *Actas del II Simposio Internacional de la Lengua española (1981)*, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular, 1984, pp. 83-97; BUSTOS GISBERT, Eugenio de, *La composición nominal en español*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986; JIMÉNEZ RÍOS, Enrique, «Aguafiestas, metepatas y otros compuestos nominales peculiares», *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 13 (1999), pp. 117-148; HERRERO INGELMO, José Luis, «Los compuestos V+N: notas lexicográficas sobre los nombres de profesiones», en José Antonio Bartol Hernández *et al.* (coords.), *Nuevas aportaciones al estudio de la lengua española: investigaciones filológicas*, Salamanca, Luso-Española de ediciones, 2001, pp. 299-311; Real Academia Española y Asociación de Academias de la lengua española, *Nueva gramática de la lengua española*. Vol. I. *Morfología y sintaxis*, Madrid, Espasa, 2009 (I, § 11), en adelante NGL E I; Real Academia Española y Asociación de Academias de la lengua española, *Nueva gramática de la lengua española*. Vol. III. *Fonética y fonología*, Madrid, Espasa, 2011 (III, § 9.5e), en adelante NGL E III; LÜDKE, Jens, *La formación de palabras en las lenguas románicas: su semántica en diacronía y sincronía*, México D.F., El Colegio de México, 2011, pp. 387-389 [Original alemán: *Romanische Wortbildung. Inhaltlich - diachronisch - synchronisch*, Tübinga, Stauffenburg, 2005, reimpr. 2007]; RIESCO CHUECA, Pascual, «Toponimia y oralidad: una relación de influencias cruzadas», *Revista de Folklore (Fundación Joaquín Díaz)*, 366 (2012), pp. 55-85.

<sup>3</sup> *Pethērēdium*, ‘cazadores’ (GAFFIOT); *picapleitos*, coloq. ‘pleitista’, ‘abogado sin pleitos, que anda buscándolos’, ‘abogado enredador y rutinario’ (DRAE); francés *gratte-papier*, literalmente, ‘rasca-papeles’, coloq. peyorativo e irónico, ‘pequeño empleado de oficina o funcionario encargado de las escrituras o de la contabilidad’ y ‘mal escritor, escritor mediocre’ (*Trésor de la langue française informatisé*, en adelante TLFi);

- a) *Ritmo y oralidad*. Nuestra hipótesis sobre este persistente esquema compositivo, de plena productividad actual en español, es la presencia en su formación de matrices rítmicas cuyas propiedades pueden ser analizadas mediante los mismos parámetros lingüísticos que han servido a la fraseología diacrónica y a las unidades léxicas creadas sobre patrones rítmicos preexistentes. Analizaremos los tres esquemas acentuales más frecuentes que subyacen en la creación de los compuestos [Verbo+Nombre] NOMBRE, así como su bimembrismo, subrayado a menudo por la iteración fónica.
- b) *Ritmo y puntuación*. Atendemos especialmente a la *variación gráfica* que presentan las unidades en repertorios de vocabulario y fraseología antiguos, con el fin de determinar si la *secuenciación gráfica* y la *puntuación* originales de etapas antiguas del español presentan algunas marcas de percepción de los mencionados patrones rítmicos por parte de los antiguos escritores<sup>4</sup>, tal como ocurre en el caso de las paremias<sup>5</sup>.
- c) *Idiomatización*. Al objeto de comparar este tipo de compuestos con el conjunto de los esquemas generativos de unidades léxicas caracterizadas por la fijación y la latencia de un esquema métrico-rítmico (paremias, locuciones adverbiales, fases situacionales, etc.), consideramos el rasgo de opacidad semántica o carácter metafórico del compuesto [V+N]<sub>N</sub>, con el fin de clasificarlo en una u otra de las categorías opuestas de *matriz léxica*

---

italiano *mangiacarte*, literalmente ‘comepapeles’, despectivo, ‘abogado chapucero y de escasa habilidad, leguleyo’ (traducimos de OLIVETTI, Enrico, *Dizionario italiano*, en línea <<https://www.dizionario-italiano.it/>> [21/10/2020]); rumano *papă-lapte*, ‘torpe, tonto’ (traducimos de *Dexoline. Dicționar ale limbii române*, <<https://dexonline.ro/>> [21/10/2020]).

<sup>4</sup> A pesar de que aparece como «desusada» en el DRAE, empleamos la voz *escriptor* como término lingüístico y correlato de *hablante* o *usuario* de una lengua, para nombrar a la persona o «mano» que materializa la gráfica manuscrita o impresa, sin preconcebir si es autor o copista, ni identificarlo únicamente con un *escribano*, voz que correspondería a la manuscritura documental, y cuya acepción 5ª, ‘escribiente’, se considera igualmente en desuso. Nos permitimos rehabilitar la voz *escriptor*, como en trabajos anteriores, para designar al *locutor*; al *hablante*, al *usuario* de una lengua en relación con su competencia escrita. Este vacío terminológico lo llena en francés el término análogo *scripteur* (diferente de *écrivain*, ‘escritor’), totalmente normalizado y también procedente de la voz latina de sentido general *scriptor*, étimo también del catalán *escriptor*, ‘escritor’.

<sup>5</sup> Relación entre ritmo y puntuación estudiada por LLAMAS-POMBO, Elena, «Metro, ritmo y puntuación en los repertorios hispánicos de refranes (siglos XVI-XVII)», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 34, 2 (2018), pp. 453-479.



o *construcción*, tal como han sido definidas por Jean-Claude Anscombe<sup>6</sup>.

## 2. Los compuestos nominales calificativos [verbo+nombre]<sub>NOMBRE</sub>

### 2.1. Origen latino y registro coloquial

Desde la Filología Clásica, varios autores han defendido el origen latino de los compuestos [V+N]<sub>N</sub> en las lenguas románicas y han postulado que estos habrían sido más frecuentes en el latín hablado de lo que refleja la transmisión escrita de los textos clásicos. En contra de la tradicional consideración de una menor capacidad del latín respecto al griego para formar nombres compuestos, Hinojo Andrés argumenta que, tanto en la prosa literaria escrita para la oratoria como en las comedias destinadas a una representación oral, el latín sí presenta una matriz compositiva de nombres calificativos de persona [V+N], que responde a las siguientes características<sup>7</sup>:

<sup>6</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Figement, idiomatité et matrices lexicales», en Jean-Claude Anscombe y Salah Mejri (eds.), *Études sur le figement : la parole entravée*, París, Champion, 2009, pp. 17-40 y ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Rythme, rime et métrique dans les parémies», en César García de Lucas y Alexandra Oddo (eds.), «*Quando me pago só monje e quando me pago soy calonge*». *Studia in honorem Bernard Darbord*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 25-39.

<sup>7</sup> BADER, Françoise (*La formation des composés nominaux en latin*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1962, pp. 141-144) vio «el vaso medio vacío», al considerar que, si Plauto, Apuleyo, Petronio o Marcial sacaron partido de estas formas de composición que se prestaban a la risa o la parodia es, precisamente, por su carácter inhabitual o insólito. HINOJO ANDRÉS, Gregorio («*Cazadores ¿Latino o románico?*», en José Carlos Fernández Corte e Isabel Moreno Ferrero (eds.), *Curiosus verborum perscrutator. Selección de artículos de Gregorio Hinojo Andrés*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 189-203, pp. 191-192, 196, 201 [1ª edición en Fernando Sánchez Miret (ed.), *Actas del XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica, Salamanca 2001*, Tübinga, Max Niemeyer, 2003, pp. 357-369]), ha visto, al contrario, «el vaso medio lleno», al considerar que los nombres inventados por estos autores son prueba de la productividad de los compuestos calificativos [V+N] en el registro coloquial del latín. En favor del origen latino de los compuestos [V+N] en las lenguas románicas han argumentado BORK, Hans Dieter, *Die lateinisch-romanischen Zusammensetzungen Nomen+Verb und der Ursprung der romanischen Verb-Ergänzung-Komposita*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1990 y LÜDKE, Jens, *La formación de palabras en las lenguas románicas: su semántica en diacronía y sincronía*, México D. F., El Colegio de México, 2011, pp. 387-396. Basándose en el amplio estudio de Bork (que no cita Hinojo Andrés en su artículo de 2014 [2001]), Jens Lüdke ha aportado nuevos argumentos: a) la amplia dispersión semántica de los compuestos [V+N], que produce denominaciones de personas, de términos de zoología y botánica, de herramientas y lugares, de vestimentas, de armamento, de acciones, etc.; b) el hecho de que este tipo formativo está muy documentado en la Edad Media; c) la prueba de que más de un cuarto de las formas medievales estaban difundidas en dos, tres, cuatro e incluso seis lenguas románicas.

- a) Se observa que están adscritos al latín hablado de registro coloquial, dado que están atestiguados en contextos cómicos y humorísticos y reflejan una intención de ironizar, despreciar, ridiculizar e, incluso, insultar.
- b) Frente al orden [Objeto+Verbo] propio del discurso en registro culto, que presentan formas como *hērēdīpēta* ('perseguidor de herencias', 'cazadores', con el componente nominal en primer lugar y la forma verbal en segundo lugar), los compuestos coloquiales más tardíos presentan ya el orden [Verbo+Objeto] que será propio de los compuestos análogos en las lenguas románicas, es decir, el tipo *pethērēdium* ('perseguidor de herencias', 'cazadores', con el componente verbal inicial, seguido del objeto directo), tipo que presenta el orden de miembros yuxtapuestos del español *cazadores* o del francés *casse-cou*<sup>8</sup>.
- c) Para Hinojo Andrés, el elemento verbal seguido de un objeto directo tiene valor activo y no pasivo; por ejemplo, en el compuesto *versīpellis*, empleado por Plauto, Plinio y Petronio como calificativo despectivo e insultante, el componente *versi-* tiene un valor activo y *pellis* es su complemento directo: literalmente, 'que cambia la piel, que cambia de piel' y, en sentido metafórico, 'que puede metamorfosearse, ligero, hábil, proteico'<sup>9</sup>.
- d) Los compuestos tienen siempre estructura bimembre, mediante yuxtaposición de dos miembros, en tres grandes tipos de patrones silábicos. Los ejemplos aquí citados, en caso nominativo, son los atestiguados por Bader e Hinojo Andrés<sup>10</sup>:

— Estructura bimembre por yuxtaposición de dos miembros bisílabos [oo+oo]:

<i>laudicēnus</i>	'el que elogia cenas', 'parásito' (Plinio)
<i>versīpellis</i>	y sus variantes <i>vorsīpellis</i> , <i>versīpillus</i> , <i>vertīpillo</i> 'que cambia de piel fácilmente', 'que puede metamorfosearse', 'ligero, hábil, proteico' (Plauto, Plinio, Petronio)

<sup>8</sup> HINOJO ANDRÉS, Gregorio, «Cazadores ¿Latino o románico?», *cit.*, pp. 198-200. *Cazadores*, 'hombre que trata de casarse con una mujer rica' (DRAE). *Casse-cou* (literalmente 'rompe-cuellos') coloq. 'imprudente, que se lanza fácilmente a empresas azarosas' (TLFI).

<sup>9</sup> HINOJO ANDRÉS, Gregorio, «Cazadores ¿Latino o románico?», *cit.*, pp. 194-195.

<sup>10</sup> Reproducimos las graffias que presenta GAFFIOT, Félix, *Le Grand Gaffiot : Dictionnaire Latin-Français* (edición revisada y aumentada bajo la dirección de Pierre Flobert), París, Hachette, 2000. Los significados que indicamos son traducción al español de las definiciones proporcionadas en este diccionario.

<i>versiformis</i>	‘que cambia de forma’, ‘cambiante, variable’
<i>versicōlōr</i>	‘tornasolado’; referido al discurso, ‘brillante’ (Plinio, Cicerón)

— Estructura bimembre por yuxtaposición de dos miembros trisílabos [ooo+ooo]:

<i>sēmīnīverbīus</i>	literalmente, ‘que siembra palabras’, ‘gran hablador’
<i>Contērēbrōmīus</i>	‘que pisa mucha uva para hacer vino’, a partir de <i>contēro</i> ‘triturar’ y <i>Bromius</i> , sobrenombre de Baco (creación de Plauto).
<i>Negantinummius</i>	‘que rechaza el dinero’ (creación de Apuleyo)

— Otras estructuras bimembres:

<i>pethērēdium</i>	‘perseguidor de herencias’, ‘cazadores’ (Casiodoro)
<i>fulcīpedia</i>	‘que pisa fuerte’, ‘dicho de una mujer, autoritaria’ (Petronio)
<i>dēfioculus</i>	‘tuerto’ (Marcial); literalmente, ‘a quien le falta un ojo’ de <i>dēfit</i> y <i>oculus</i> , con el sustantivo en función de sujeto
<i>Verticordia</i>	‘que cambia los corazones’ (sobrenombre de Venus)
<i>versicāpillus</i>	‘que cambia el color del pelo’, ‘que envejece’ (Plauto)
<i>Poscinummius</i>	‘que pide dinero’ (creación de Apuleyo)

## 2.2. Rasgos semánticos, sintácticos, morfológicos y acentuales en español

Tomaremos en cuenta, a continuación, los principales rasgos de comportamiento semántico, sintáctico, morfológico y acentual de los apelativos [V+N]<sub>N</sub> del español que nos interesa analizar en este trabajo:

- a) En cuanto a la clasificación semántica de los nombres compuestos en instrumentales, locativos o agentivos, el tipo *pica-pleitos* forma parte de los agentivos y, dentro de estos, de la subclase de los calificativos (*metepatas*, *aguafiestas*, *matasanos*)<sup>11</sup>. Entre estos últimos, consideraremos el numeroso grupo de compuestos [V+N]<sub>N</sub> que son «apodos humorísticos»<sup>12</sup>, «que designan atributos difamatorios de las personas»<sup>13</sup> o están

<sup>11</sup> JIMÉNEZ RÍOS, Enrique, «Aguafiestas, metepatas y otros compuestos», *cit.*, p. 118.

<sup>12</sup> Según el término empleado por BUSTOS GISBERT, *La composición nominal*, *cit.*, pp. 278-284.

<sup>13</sup> Según la caracterización de la NGL E I, § 11.8q.

«afectados por un juicio de valor que puede ser despectivo, jocoso, burlesco, etc.»<sup>14</sup>.

- b) Con relación a la discutida asignación de los compuestos a dos categorías, las de *endocéntricos* o *exocéntricos*, para Jiménez Ríos<sup>15</sup>, solo un análisis de cada palabra, aisladamente, permite clasificarla. Si *endocéntricos* son aquellos compuestos cuyo significado es la suma de significados de sus componentes (como en el nombre instrumental *abrelatas*) y *exocéntricos*, aquellos cuyo sentido no responde a la suma de los sentidos de sus componentes, sino que es metafórico (como en *pelagatos*, coloq. ‘persona insignificante o mediocre’, DRAE), hay un comportamiento semántico en el que están de acuerdo los diferentes autores; a saber, el hecho de que «todos los compuestos son originariamente *endocéntricos*, como lo demuestra su significado transparente, primario, etimológico o histórico, que no está en los diccionarios»<sup>16</sup>. Para Coseriu, en realidad, la errónea diferencia entre estas dos categorías procede de la no distinción entre *designación* y *significado de lengua*, porque «desde el punto de vista del significado de lengua y de los procedimientos semánticos de formación de palabras, no hay compuestos exocéntricos; solo hay compuestos endocéntricos»<sup>17</sup>. Para la semántica coseiriana, en el apelativo *pelagatos*, por ejemplo, lo exocéntrico no es su formación, sino su *designación antonomástica, tradicional y metafórica* ‘persona insignificante o mediocre’.
- d) En su marcación discursiva dentro del diccionario académico actual, la mayoría de los compuestos descritos en (a) está adscrita al registro coloquial. En algunos repertorios históricos de fraseología aparecen igualmente adscritos al uso coloquial mediante un término al efecto; es el caso del *Vocabulario* de Correas (1627), cuando precede sus definiciones de la expresión *de baldón*, es decir, ‘empleado como injuria, afrenta o insulto’<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> YNDURÁIN, Fernando, «Sobre un tipo de composición nominal verbo+nombre», en *Presente y futuro de la lengua española. Actas de la Asamblea de Filología del I Congreso de Instituciones Hispánicas (1963)*, 2 vols, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1964, vol. 2, p. 301.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 127 y 134, siguiendo a ALVAR EZQUERRA, Manuel, «De nuevo sobre los compuestos...», *cit.*, p. 95.

<sup>17</sup> COSERIU, Eugenio, «La formación de palabras desde el punto de vista del contenido. A propósito del tipo *coupe-papier*», en *Gramática, semántica, universales. Estudios de lingüística funcional*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 239-264, p. 244.

<sup>18</sup> CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de Refranes i Frases Proverbiales i otras Formulas Komunes de la lengua kastellana*, Biblioteca Nacional de España, ms. 4450, 1627.

- e) En estos compuestos, la forma verbal «pertenece a la primera conjugación en abrumadora mayoría sobre los de las otras dos, que no faltan»<sup>19</sup> y los nombres son formas de plural en la mayoría de los casos (como las voces actuales *pagafantas* y *abrazafarolas* o el antiguo *rascameajas*), aunque existen compuestos con algunos nombres en singular como *ganapán*)<sup>20</sup>.
- f) Morfológicamente, el núcleo del compuesto suele ser un *nombre deverbal*, formado por derivación regresiva a partir de un verbo transitivo (*caza-*, *casca-*, *chupa-*, *rompe-* etc., como en *cazadores*, *cascarrabias*, *chupatintas* o *rompetechos*)<sup>21</sup> y el segundo elemento suele ser un complemento objeto directo<sup>22</sup>, aunque la fase de composición no siempre responde a estos rasgos morfológicos. En efecto, como advierte Coseriu, lo que caracteriza a los compuestos [V+N] en la fase de composición lexemática es que se suprimen «muy frecuentemente, las preposiciones que aparecerían en las construcciones equivalentes en sintaxis libre»<sup>23</sup>. Eugenio de Bustos analiza todos los casos en que los compuestos en unión asindética [V+N] corresponden en sintaxis libre a relaciones gramaticales diferentes de la unión [Verbo+Objeto directo]: a veces, con rastro de la preposición, como

<sup>19</sup> YNDURÁIN, Fernando, «Sobre un tipo de composición...», *cit.*, p. 298; JIMÉNEZ RÍOS, Enrique, «Aguafiestas, metepatas...», *cit.*, p. 126.

<sup>20</sup> El calificativo *pagafantas* ha merecido varios artículos periodísticos y entradas en repertorios de Internet (*Wikcionario*, <<https://es.wiktionary.org/wiki/Wikcionario:Portada>> [12/10/2020], etc.); como título de una producción cinematográfica española figura en CORPES XXI. La voz *abrazafarolas*, atestiguada en 2014 en CORPES XXI, ‘el que bebe más de la cuenta’ y en MORA RÓDENAS, Ángel de, *cit.*, El significado de *rascameajas* se puede comprender a partir del nombre *meaja*, ‘Moneda de vellón que circulaba en Castilla...’, DRAE). Por último, *ganapán* es un ‘hombre que se gana la vida llevando recados...’ y coloq. ‘hombre rudo y toscó’ (DRAE).

<sup>21</sup> *Cascarrabias*, coloq. ‘persona que fácilmente se enoja, riñe o muestra enfado’ (DRAE). *Chupatintas*, despect. coloq. ‘oficinista de poca categoría’ (DRAE). *Rompetechos*, nombre de personaje de cómic en CORPES XXI; y ‘persona de poca estatura. Individuo corto de vista’, en MORA RÓDENAS, Ángel de, *Diccionario El Bienhabla* (repertorio en línea que, aun sin el rigor de la investigación lingüística, proporciona fuentes actuales de lo que locutores individuales, anónimos y contemporáneos entienden como léxico coloquial, familiar o no normalizado. De entre los compuestos que nos ocupan y que no figuran en el DRAE, recoge *cierrabares*, *cagalástimas*, *cagalindes*, *cansalibres*, *cataguisaos*, *chupalcuzas*, *destripagasones*, *abrazafarolas*, *revientaorzas*, *rompetechos*, *tragalindes*, etc.).

<sup>22</sup> COSERIU, Eugenio, «La formación...», *cit.*, p. 210; ALVAR, Manuel y POTTIER, Bernard, *Morfología histórica del español*, «Biblioteca Románica Hispánica», Madrid, Gredos, 1983 [reimpresión 1987], p. 416; JIMÉNEZ RÍOS, Enrique, «Aguafiestas, metepatas...», *cit.*, p. 118.

<sup>23</sup> COSERIU, Eugenio, «Los procedimientos semánticos en la formación de palabras», *Odi-sea. Revista de Estudios Ingleses*, 3 (2003), *Eugenio Coseriu in memoriam*, pp. 179-189, p. 188.

en *tente(m)pie* (en sintaxis libre, *tente en pie*), o sin rastro de ella, como *girasol* (que remite a una sintaxis libre *X gira CON el sol*). Así, *cascarrabias* remitiría a una sintaxis libre [Verbo + Complemento de Régimen] (*casca EN rabias*, en el sentido de *rompe en rabias*)<sup>24</sup>. El proceso se observa desde los primeros compuestos de este tipo atestiguados en español. En sintaxis libre, el verbo *trotar* generaría un complemento circunstancial (*trotar POR los conventos* o *trotar ENTRE conventos*), pues no es posible el uso transitivo de este verbo (*\*Suele trotar conventos*). De modo análogo, el apodo *Urdemalas* remite a una sintaxis libre con presencia de un pronombre *las* (*X LAS urde malas*, en donde *malas* sería un adjetivo en función de atributo de complemento directo, o bien *X urde LAS malas*). El calificativo *cantamañanas* remite igualmente a una sintaxis [Verbo+-Complemento circunstancial] (*cantar por las mañanas* o *cantar en las mañanas* o *cantar a la(s) mañana(s)*).

- g) En lo concerniente a las pautas prosódicas, anota Ynduráin que «ambos miembros se aglutinan en proclisis» y que «tal vez por ello abunden más los verbos bisílabos, supuesta la repugnancia del idioma a palabras de más de cinco sílabas. Parece como si el hablante dispusiera de modo instintivo [de] un esquema esencial cuya imagen acústica dominante sería: *-a-s* (tipo *sacapuntas*), listo para crear nuevas palabras»<sup>25</sup>. En efecto, la Gramática académica subraya «la relevancia de las pautas prosódicas en el esquema V-N»: «los verbos cuatrisílabos son excepcionales en este esquema (*desentierramuertos*), mientras que los bisílabos constituyen la mayor parte de las voces así formadas»<sup>26</sup> (por ejemplo, *cierrabares*, *cataguisaos*, *tragaldabas*). Los verbos trisílabos aparecen en minoría de casos.
- h) Particularmente delicado parece pronunciarse, sin el apoyo de un análisis prosódico experimental, sobre la acentuación de los miembros del compuesto y, específicamente, sobre la existencia en el español actual de un acento secundario en el miembro verbal inicial. Para Bustos Gisbert, se trata de compuestos en

<sup>24</sup> BUSTOS GISBERT, Eugenio de, *La composición*, cit., pp. 236, 263-269.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 501.

<sup>26</sup> NGLÉ I, § 11.4.k. *Desentierramuertos*, ‘persona que tiene el vicio de infamar la memoria de los muertos’ (DRAE). *Cierrabares*, ‘persona a la que le gusta trasnochar y ser el último en salir del bar’ en MORA RÓDENAS, cit., *Cataguisaos*, ‘persona con curiosidad por las cosas o vidas ajenas’, *ibid.* *Tragaldabas*, coloq. ‘persona muy tragona’ (DRAE). En adelante indicaremos únicamente el significado de aquellos compuestos que no figuran actualmente en el DRAE.

los que «existe un solo acento principal localizado en el segundo elemento del compuesto, coincidiendo de forma regular con el acento principal de esta segunda unidad lexemática», «monoacentuación» que tiene importancia por corresponder, en diacronía, a la «simplificación de la sustancia significante» y a la «reducción de la unidad compuesta a una unidad inmotivada»<sup>27</sup>. La Gramática académica indica, en efecto, que los compuestos formados por dos radicales «presentan un único acento, que se corresponde con el del último componente acentuado, a pesar de que, por separado, cada uno de los elementos integrantes del compuesto sea tónico: *saka* [ˈsaka] + *corchos* [ˈkorʃos] > *saca-corchos* [sakaˈkorʃos]»<sup>28</sup>; sin embargo, admite que «en los procesos de composición, el acento del primer elemento suele pasar a pronunciarse con un acento secundario»; concretamente, los dos segmentos de los compuestos univerbales mantienen parcialmente su *independencia prosódica* en los siguientes casos<sup>29</sup>: a) tienen dos acentos, uno primario y uno secundario, los compuestos de dos adjetivos, como *español-árabe* (españ[ò]l-[á]rabe); b) también tienen dos acentos los adverbios formados en *-mente*, como *radicalmente* (radic[à]lm[é]nte); c) e, igualmente, los compuestos [V+N] formados a partir de verbos cuyas bases alternan entre /o / ~ /ue/ o entre (e/ ~ /ie/): *cuentacuentos*, *duermevelas* (cu[è]ntacu[é]ntos, du[è]rmev[é]las, con acento secundario en el elemento verbal y acento primario en la sílaba primera del elemento nominal), igual que en el compuesto de dos sustantivos *hierbabuena* (hi[è]rbabu[é]na).

### 2.3. Patrones rítmicos: bimembrismo y acentuación

Con el fin de analizar la acentuación de los compuestos verbo-nominales calificativos de persona, tendremos en cuenta los efectos del *acento rítmico* del español, es decir, las diferencias y relaciones regulares entre sílabas fuertes y sílabas débiles de un mismo grupo fonético del español, tal como las definió Navarro Tomás: «en series silábicas de cierta extensión [...] las sílabas débiles, a partir de la sílaba fuerte de cada grupo, se distinguen

<sup>27</sup> BUSTOS GISBERT, Eugenio de, *La composición*, cit., pp. 234-235.

<sup>28</sup> NGLÉ III, § 9.5e.

<sup>29</sup> NGLÉ I, § 7.14d, § 11.4d, § 11.4f y NGLÉ III, § 9.5f. Siguiendo el criterio de notación de la Gramática académica, anotamos mediante un acento gráfico agudo [ˈ] el acento primario que recae en una sílaba del compuesto, y mediante un acento gráfico grave [ˋ] el acento secundario.

ente sí, destacándose u oscureciéndose sucesivamente»<sup>30</sup>. En virtud del *acento rítmico*, los compuestos [V+N] responden mayoritariamente a tres patrones acentuales:

- (a) Patrón [òóó]. Es el predominante en los compuestos bímembres de cuatro sílabas –los más numerosos–: el acento primario recae en el segundo elemento (el nominal) y la acentuación del primer elemento (el de verbal) pasa a tener un grado secundario. Estos compuestos siguen así el esquema de palabras o sintagmas como *cariñoso*, *marinero*, *desventura*, *la mañana*, cuya estructura silábico-acental responde –siguiendo a Navarro Tomás– a la gradación o «relieve relativo» [2-1-3-1], siendo 3 el de más intensidad; lo que, expresado en términos de *acento primario/acento secundario*, responde al esquema rítmico [òóó]. La matriz rítmica se acerca así al binomio de pies binarios con acentuación trocaica:

<i>agua + fiestas</i>	[óo + óo]	> <i>aguafiestas</i>	[à]guafi[é]stas	[òóóo]
<i>chupa- + tintas</i>	[óo + óo]	> <i>chupatintas</i>	ch[ù]pat[í]ntas	[òóóo]
<i>casca- + rabias</i>	[óo + óo]	> <i>cascarrabias</i>	c[à]scarr[á]bias	[òóóo]
<i>caza- + dotes</i>	[óo + óo]	> <i>cazadotes</i>	c[à]zad[ó]tes	[òóóo]
<i>chupa- + cirios</i>	[óo + óo]	> <i>chupacirios</i>	ch[ù]pac[í]rios	[òóóo]
<i>pela- + gatos</i>	[óo + óo]	> <i>pelagatos</i>	p[é]lag[á]tos	[òóóo]
<i>pincha- + uvas</i>	[óo + óo]	> <i>pinchaúvas</i>	p[ì]ncha[ú]vas	[òóóo]
<i>pisa- + verde</i>	[óo + óo]	> <i>pisaverde</i>	p[ì]sav[é]rde	[òóóo]
<i>traga- + aldabas</i>	[óo + óo]	> <i>tragaldabas</i>	tr[à]gald[á]bas	[òóóo]
<i>zampa- + tortas</i>	[óo + óo]	> <i>zampatortas</i>	z[à]mpat[ó]rtas	[òóóo]
<i>zampa- + bollos</i>	[óo + óo]	> <i>zampabollos</i>	z[à]mpab[ó]llos	[òóóo]
<i>rompe- + techos</i>	[óo + óo]	> <i>rompetechos</i>	r[ò]mpet[é]chos	[òóóo]
<i>vende- + humos</i>	[óo + óo]	> <i>vendehúmos</i>	v[è]ndeh[ú]mos	[òóóo]

Son excepcionales los casos en los que se yuxtaponen dos vocales idénticas, como en el caso de la voz actual [*cansa + almas* > *cansalmas*]<sup>31</sup>, cuya pronunciación en tres [oóo] o en

<sup>30</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Manual de pronunciación española*, Madrid, CSIC y Revista de Filología Española, [1918], 21ª edición, 1982, pp. 195-196. HUALDE, José Ignacio («Secondary Stress and Stress Clash in Spanish», in Marta Ortega-Llebaria (ed.), *Selected Proceedings of the 4th Conference on Laboratory Approaches to Spanish Phonology*, 2010, pp. 11-19, <<http://www.lingref.com/cpp/lasp/4/index.html>> [consulta: 12/10/2020]) pasa revista a los análisis experimentales de la lingüística contemporánea sobre los efectos del acento rítmico y las propiedades del acento secundario en los grupos fónicos estudiados por Navarro Tomás.

<sup>31</sup> No figura en las fuentes académicas DRAE, CREA, CORDE, CORPES XXI. Atestiguado con la grafía *cansalmas* por MORA RÓDENAS, Ángel de, *Diccionario El Bienhablaio*, cit., ‘persona extremadamente pesada e insistente en lo que precisa o gusta. Cansino’.



cuatro sílabas [ðooóo] no podemos determinar sin un análisis experimental<sup>32</sup>.

- (b) En el patrón [ðoooóo] de compuestos bimembres no isométricos, donde uno de los miembros es trisílabo, el acento primario recae en el segundo elemento (el nominal) y la acentuación del primer elemento (el deverbal) pasa a tener una intensidad secundaria. En virtud del *acento rítmico* –prosigue la cita de Navarro Tomás<sup>33</sup>– «en los grupos formados por cuatro o cinco sílabas con acento principal sobre la cuarta, el acento secundario no recae sobre la sílaba segunda, como haría esperar el principio alternativo, sino sobre la primera»; siguen esta acentuación [2-1-1-3-(1)] palabras o sintagmas como *entremetido, sobre la frente, por la mañana*. Expresado en términos de *acento primario/acento secundario*, responden al esquema [ðooóo]. En el esquema de los compuestos formados por 2+3 sílabas, [óo + oóo]:

<i>casca-</i> + <i>ciruelas</i> [óo + oóo] > <i>cascaciruelas</i>	<i>c[à]scaciru[é]las</i>	[ðooóo]
<i>tira-</i> + <i>levitas</i> [óo + oóo] > <i>tiralevitas</i>	<i>t[i]ralev[i]tas</i>	[ðooóo]
<i>trota-</i> + <i>conventos</i> [óo + oóo] > <i>trotaconventos</i>	<i>tr[ò]taconv[é]ntos</i>	[ðooóo]

Más raro es el esquema [óo + óoo], en voces actuales como *ca-galástimas*, *c[à]gal[á]stimas*<sup>34</sup>.

En virtud del mencionado principio rítmico de «relieve relativo», desde el esquema composicional de 3+2 sílabas, [oóo + óo], el acento secundario del primer miembro del compuesto cambia respecto a la acentuación original; por ejemplo, en el compuesto *espulgaperros*, el deverbal *esp[ú]lga-* pasa a recibir un acento secundario en su primera sílaba<sup>35</sup>:

<sup>32</sup> La Gramática académica indica que, cuando en el compuesto nominal se yuxtaponen dos vocales idénticas, estas tienden a fundirse, aunque en muchos casos, realmente, existen dos variantes: *tragavemarías* (pero *tragaavemarías* en Cervantes; existen *matambre* y *matahambre*, con diferencia de significado. NGLI I, § 11.4l y § 11.2k. Véase en este artículo, más adelante, la nota 62.

<sup>33</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Manual...*, cit., p. 196.

<sup>34</sup> *Cagalástimas* no figura en las fuentes académicas DRAE, CREA, CORDE, CORPES XXI. Aparece en glosarios de internet y lo documenta en el siglo XIX, URIBE URIBE, Rafael, *Diccionario abreviado de galicismos, provincialismos y correcciones*, Medellín, Imprenta del Departamento, 1887, con el sentido de ‘llorón, quejumbroso, que lloriquea, gimotea mucho’.

<sup>35</sup> *Espulgaperros*, ‘individuo sin oficio ni beneficio’, propio del habla andaluza, en BUSTOS GISBERT, Eugenio, *La composición*, cit., p. 429. *Desgarramantas* figura en CORPES XXI y en glosarios de internet; en el *Diccionario de variantes del español* se define como coloq. ‘persona que no sabe realizar correctamente las tareas’ (<[www.diccionariovariantespañol.org](http://www.diccionariovariantespañol.org)> [21/10/2020]).

*espulga-* + *perros* [oóo + óo] > *espulgaperros* [è]spulgap[é]rros [òoóóo]  
*desgarra-* + *mantas* [oóo + óo] > *desgarramantas* d[è]sgarram[á]ntas [òoóóo]

(c) Patrón [òòòóó]. En los compuestos bimembres isométricos con dos miembros trisílabos, en virtud del «principio alternativo de relieve relativo» formulado por Navarro Tomás, el grupo fónico de seis sílabas recibe los acentos con la gradación [2-1-2-1-3-1] igual que en las palabras y sintagmas *contraproducente*, *desembarcadero*, *lo que prometieron*<sup>36</sup>, esquema que, traducido a la alternancia entre *acento primario* y *acento secundario*, corresponde al patrón de dos acentos secundarios en los compuestos:

*destripa-* + *terrones* [oóo + oóo] > *destripaterrones* d[è]strip[à]terr[ó]nes [òòòóó]  
*destripa-* + *gasones* [oóo + oóo] > *destripagasones*<sup>37</sup> d[è]strip[à]gas[ó]nes [òòòóó]  
*abraza-* + *farolas* [oóo + oóo] > *abrazafarolas* [à]br[à]zafar[ó]las [òòòóó]

En los tres patrones métrico-acentuales recurrentes predomina la combinación rítmica de pies trocaicos, propia de la lengua española. En palabras de Gili Gaya, «la acentuación trocaica está en la misma naturaleza prosódica de la lengua española»<sup>38</sup>.

Como elemento heredado de la lengua, esta matriz rítmica permanece latente en la competencia lingüística de los hablantes que poseen también, entre sus posibilidades morfológicas, el esquema compositivo [V+N]<sub>N</sub>; una matriz rítmica que permanece activa desde el español medieval. Fernando Ynduráin y Leopoldo Sáez hacen remontar los compuestos más antiguos hasta el siglo XII en documentos y el siglo XIII en la lengua literaria<sup>39</sup>. El nombre *Urde-malas* está atestiguado desde finales del siglo XII. *Trotaconventos*, desde el siglo XIV, como apelativo y nombre propio en el *Libro de*

<sup>36</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Manual...*, *ibid*.

<sup>37</sup> *Destripagasones*, 'persona rústica que no sabe más que cavar la tierra y romper los gasones', en MORA RÓDENAS, Ángel de, *Diccionario El Bienhablao*, <<http://www.elbienhablao.es/diccionario.php>> [12/10/2020].

<sup>38</sup> GILI GAYA, Samuel, *Estudios sobre el ritmo*, ed. de Isabel Paraíso, Madrid, Istmo, 1993, p. 59.

<sup>39</sup> Para una diacronía de los compuestos, ver especialmente YNDURÁIN, Fernando, «Sobre un tipo de composición...», *cit.*; HERRERO INGELMO, José Luis, «Los compuestos V+N...», *cit.*, y SÁEZ, Leopoldo, («Chupasangres y explotadores. Chupa- + S en el español de Chile», *Estudios Filológicos*, 46 (2010), pp. 119-136), este último con datos sobre el español de América.

*Buen Amor*, obra donde aparece *matamigos*, inventado acaso por el Arcipreste de Hita. Gonzalo de Berceo emplea en los *Milagros* la voz *rastrapajas*, a la que nos referiremos más adelante; Góngora, la voz *matasiete*, y Cervantes *comevivos*, *majagranzas* o *tragaa-vemaría*s.

Miguel de Unamuno creó cierto número de compuestos del tipo [V+O]<sub>N</sub>, para referirse de modo sarcástico a profesionales demasiado especializados de las ciencias o las letras; en *Niebla*, aparecen *pincha-ranas*, *caza-vocablos*, *barrunta-fechas*, *atrapa-mosquitos* y *cuenta-gotas*, así como los «gramaticalersos *cazagazapos*», el *calienta-libros*, el «ideoclasta, *rompe-ideas*» y el *devoralibros*<sup>40</sup>. Una simple consulta en los portales de búsquedas de Internet, nos permite observar que muchos de estos neologismos, sin estar inspirados en Unamuno, han sido creados espontáneamente en la actualidad como nombres propios de entidades. *Devora libros* es nombre de una librería en Oviedo, *Rompeideas* es el nombre de una Agencia de marketing en Elche, etc. La matriz compositiva [V+N]<sub>N</sub> posee, pues, plena productividad creativa en el lenguaje coloquial, en el que se han acuñado recientes calificativos como *pagafantas*, *rompecunas*, *cierrabares* o *abrazafarolas*<sup>41</sup>. Puede convertirse, incluso, en reiterado recurso de algunos humoristas, como aquel que ha formado los compuestos *revientabaúles* y *cataguisaos*. En el español de América, Sáez atestigua la creación de numerosos apodos y calificativos peyorativos, como el uso actual en Chile de la voz *chupasangres* ('el que explota el trabajo ajeno en su beneficio')<sup>42</sup>.

La rehabilitación de antiguos compuestos puede proceder de un cambio de designación; no es infrecuente que la sonoridad y carácter burlesco de viejos topónimos incite a su revitalización en calidad de apodos o sobrenombres, como sagazmente ha demostrado Riesco

<sup>40</sup> UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*, edición de Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra, 1984, p. 235 (página con un comentario del editor, Mario J. Valdés, al respecto). Véase, también, GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, «Vocabulario unamuniano: procedimiento para la formación de palabras. Préstamos, extranjerismos y voces dialectales», *Revista de Filología románica*, 14,1 (1997), pp. 257-280.

<sup>41</sup> En palabras de SANMARTÍN, Julia («La productividad de los procedimientos de formación de palabras en español coloquial: De lo Conversacional a lo digital», en *Hispania*, 100.4 (2017), *State-of-the-State Feature: Formación de palabras y variación*, pp. 554-567), los compuestos en cuestión han pasado de *lo conversacional hablado* a *lo escrito digital* con destacada productividad.

<sup>42</sup> SÁEZ, Leopoldo, «Chupasangres y explotadores», *cit.*

Chueca, con numerosos ejemplos del español de Castilla y León<sup>43</sup>. Tomemos el caso de *rastrapaja*: el apelativo aparece en los *Milagros* de Berceo (CORDE, 1246), como denominación de un campesino, con sentido análogo al de *destripaterrones*. Para Riesco Chueca, «tal apodo debe de describir al labrador pobre, que se afana cosechando tierras pobres, de las que saca más paja que otra cosa», puesto que recoge actualmente en la población de Valderas (León) el topónimo *Rastrapajas*, que designa, a su vez, ‘pastos áridos, donde el ganado se ve abocado a pacer pajas’<sup>44</sup>. El antiguo nombre de lugar ha devenido en nombre propio de un grupo musical de Heavy-Rock de la misma localidad de Valderas (León), por lo que la palabra *Rastrapajas* figura actualmente como apodo colectivo en los canales de video de Internet, en una segunda vida, fuera del mundo rural donde se generó.

En su estudio sobre el «paisaje toponímico», Riesco Chueca ha propuesto, no en vano, el término *folktopónimos* para dar cuenta de la extraordinaria productividad en la toponimia rural castellana de este tipo de compuestos: *Untacarros*, *Quebrantacarretas*, *Los Traga Hombres*, *Mataburros*, *Matacaballos*, *Pincha-burras*, *Tañeburros*, *Tañaburros*, *Alto Matapiojos*, *Matapulgas*, *Abrazamozas*, calles de *Estiragatos* o *Mesabarbas* o *Buscarruidos* son algunos de los numerosos compuestos que, para este autor, permanecen «cargados de referencias a una oralidad en parte irrecuperable y extinguida, la «oralidad primigenia» en que se fraguaron; por ello, «implican un complemento narrativo [...] una estructura de relato», solo comprensible ya en su contexto rural<sup>45</sup>. Desde la cultura tradicional, este autor hace así entroncar algunas unidades de *composición verbo-nominal* con la *paremiología*, en la medida en que la interpretación semántica de los topónimos (o apodos de personas) puede a veces realizarse cotejando nombres con refranes. Por ejemplo, *Siegaverde* (topónimo de Salamanca) remite a un refrán preexistente: *Por sembrar en seco y segar en verde ningún labrador se pierde*<sup>46</sup>. El estudio de Riesco Chueca expresa en términos culturales lo que la semántica ha explicado en términos lingüísticos. Para Coseriu, lo que es «discurso repetido» o «fórmula fijada en la lengua» encierra «un hablar que ha sido, y que se ha conservado, y que queda en la

<sup>43</sup> RIESCO CHUECA, Pascual, «Toponimia y oralidad: una relación de influencias cruzadas», *Revista de Folklore (Fundación Joaquín Díaz)*, 366 (2012), pp. 55-85.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 60.

tradición de una lengua como hablar ya hecho, como texto, como forma ya construida»<sup>47</sup>.

A partir de «ese hablar que ha sido», en la creación lexemática, las palabras «pueden observarse desde la actividad o *energéticamente*», como *enérgeia*, o «como productos, como érgon»<sup>48</sup>. A este *principio energético* de la creación de palabras responde el *impulso rítmico* del español, que se manifiesta tanto en grupos fónicos de la lengua funcional como en las producciones de discurso repetido. A la creación *como actividad* responden la estructuración bímembre, los patrones acentuales fijos, e incluso algunos efectos de reduplicación de fonemas que intensifican la expresividad de los compuestos [V+N]<sub>N</sub> (instrumentales, locativos o agentivos):

a) Son frecuentes los compuestos con reiteración de la vocal [a], vocal final de la mayoría de los miembros deverbales, por ser estos mayoritariamente de la primera conjugación (aunque, obviamente, la lengua presenta idéntica repetición de la vocal [a] en compuestos instrumentales como *matarratas* o en palabras simples como *alpargata*):

*cantamañanas* [à a a á a]    *tragaldabas* [à a á a]    *rastrapajas* [à a á a]  
*amarranavajas*<sup>49</sup> [à a à a á a]    *rajamantas*<sup>50</sup> [à a á a]    *pagafantas* [à a á a]

b) También son frecuentes aquellos en los que se repite en todas las sílabas la vocal [a], con alternancia de una sola vocal diferente:

*arrebatacapas* [à e à a á a]    *abrazafarolas* [à a à a ó a]    *asaltacunas* [à a à ú a]  
*desgarramantas* [è a a á a]    *cagalástimas* [à a á i a]    *rascatripas* [à a í a]  
*zampartortas* [à a ó a]    *pelapapas* [è a á a]    *cascarrabias* [à a á ia]

c) Especialmente expresivos son los compuestos que presentan repetición de vocales, ya sea en el mismo orden, como en chupalcuzas (repetición [ú a] ~ [ú a]) o en orden inverso, como en cierrabares (repetición [ea] ~ [ae]), así como reiteraciones consonánticas en uno y otro miembro:

<sup>47</sup> COSERIU, Eugenio, *La semántica en la lingüística del siglo XX: tendencias y escuelas*, edición de Maximiano Trapero, Madrid, Arco Libros, 2016, p. 84.

<sup>48</sup> LÜDTKE, Jens, *La formación de palabras...*, cit., p. 48-49.

<sup>49</sup> *Amarranavajas* no figura en los corpus académicos. Los glosarios de Internet definen la voz como 'persona que inventa cosas o esparce rumores con la intención de crear un conflicto' (*Diccionario popular*, <www.diccionariopopular.com> [21/10/2020]).

<sup>50</sup> *Rajamantas*, 'persona de poco seso', en BUSTOS GISBERT, Eugenio, *La composición*, cit., p. 441.

<i>destripaterones</i> , repetición [tr] ~ [t r]	<i>saltatumbas</i> , repetición [t] ~ [t]
<i>espulgaperros</i> , repetición [p] ~ [p]	<i>picapleitos</i> , repetición [p] ~ [p]
<i>catacaldos</i> , repetición [kt] ~ [kd]	<i>echachina</i> , repetición [ʧ] ~ [ʧ]

Comprobamos así que los compuestos [V+N] calificativos de personas comparten los rasgos de bimembrismo y repetición fónica con diferentes categorías de «discurso repetido»; con locuciones adverbiales del tipo *a troche y moche*, *a raja tabla*, *a tocateja*, *a trancas y barrancas*, *sin ton ni son*, *ni fu ni fa*; con frases situacionales como *erre que erre*, *abracadabra pata de cabra*, *a otra cosa*, *mariposa*; con refranes como *A lo hecho*, *pecho*; *Aceituna*, *una*; características rítmicas que presentan igualmente los nombres, adjetivos o locuciones sustantivas con reiteración onomatopéyica en alguna de sus fases de formación: *abubilla*, *ten con ten*, *rifirrafe*, *rimbombante*, etc.<sup>51</sup>

### 3. Oralidad, escritura y patrones rítmicos en diacronía

#### 3.1. Fraseología histórica

En el estudio de la *fraseología histórica* de las lenguas española y francesa, han recibido recientemente una particular atención las implicaciones de la *oralidad* y de la *escritura*, como sustancias de la lengua, en las propiedades lingüísticas de las unidades fraseológicas<sup>52</sup>.

Atendiendo a la evolución de los patrones silábico-acentuales del español, Pla Colomer<sup>53</sup> ha establecido los parámetros de una

<sup>51</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Onomatopées, délocutivité et autres blablas», *Revue Romane*, 20, 2 (1985), pp. 160-207.

<sup>52</sup> Los postulados de este campo de investigación han quedado expresados con autoridad por ECHENIQUE ELIZONDO, M.<sup>a</sup> Teresa: a) Respecto a la *oralidad*, «parece hacedero inferir a través de la rima y métrica la relación oralidad-escritura en el pasado» («Fuentes y vías metodológicas para el estudio de la pronunciación castellana a través de su historia. De Amado Alonso al siglo XXI», en M.<sup>a</sup> Teresa ECHENIQUE ELIZONDO y Francisco Javier SATORRE GRAU (eds.), *Historia de la pronunciación de la lengua castellana*, Valencia, Tirant lo Blanc, 2013, pp. 33-59, p. 49). b) Respecto a la *perspectiva ortográfica*, esta autora ha identificado la necesidad de estudiar «los procesos de fijación gramatical en la representación gráfica de las unidades fraseológicas»; interesan, por ejemplo, las alternancias gráficas que han presentado a lo largo del tiempo las unidades, «en cuanto a la unión y separación de elementos de determinadas locuciones» (ECHENIQUE ELIZONDO, M.<sup>a</sup> Teresa, MARTÍNEZ ALCALDE, M.<sup>a</sup> José, SÁNCHEZ MÉNDEZ, Juan Pedro y PLA COLOMER, Francisco Pedro (eds.), *Fraseología española: diacronía y codificación*, Madrid, CSIC, 2016, pp. 17 y 28).

<sup>53</sup> PLA COLOMER, Francisco Pedro, *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana. Estudio filológico integral*, Valencia, Tirant Humanidades, 2014; «Fundamentos para una fraseometría histórica del español», *Rhythmica. Revista española de métrica*

*fraseometría histórica del español*, determinando la relación entre métrica y fijación diacrónica de unidades fraseológicas, como las locuciones adverbiales del tipo *a diestro* y *siniestro*, que responden a un patrón acentual y rítmico del tipo [oóo oóo].

La existencia de un patrón métrico como propiedad formal de los proverbios siempre ha estado presente en las definiciones tradicionales de este tipo de fraseología, propiedad que ha sido analizada con criterios específicamente lingüísticos por Jean-Claude Anscombe y otros autores<sup>54</sup>.

En los estudios sobre los criterios de puntuación de los repertorios de fraseología histórica del español y el francés, se ha comenzado a analizar el alcance de la grafía antigua en la inscripción de las *propiedades rítmicas* de las unidades léxicas<sup>55</sup>. El lingüista actual puede acceder al conocimiento de la «oralidad» de la lengua a través de los textos escritos, en la medida en que considera las sílabas fonológicas, que son *hechos de lengua*, junto a fenómenos de variación como la *sinalefa*, que es un *hecho de habla*<sup>56</sup>.

En efecto, la puntuación de los textos, manuscritos o impresos, permite a veces determinar, de modo objetivo y en términos grafe-máticos, qué secuencias gráficas distinguían los antiguos usuarios de la lengua y, a través de estas, qué unidades morfológicas, frás-ticas o rítmicas formaban parte de su «gramática». Por ejemplo: algunas locuciones adverbiales eran puntuadas en el siglo XVI

---

*comparada*, 25 (2017), pp. 86-112, así como otros trabajos del mismo autor citados en este último artículo.

<sup>54</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Estructura métrica y función semántica de los refranes», *Paremia*, 8 (1999), pp. 25-36; «Parole proverbiale et structures métriques», *Langages*, 139 (2000), pp. 6-26; «Apuntes sobre la métrica de los refranes», *Letras de Hoje, Porto Alegre* 39, 1 (2004), pp. 65-88; «Matrices rythmiques et parémies», en Jean-Claude Anscombe, Bernard Darbord y Alexandra Oddo (eds.), *La parole exemplaire : introduction à une étude linguistique des proverbes*, París, Armand Colin, 2012, pp. 147-158; «Rythme, rime et métrique dans les parémies», *cit.*; MARTIN, Philippe, «Intonation, rythme et eurythmie de locutions et proverbes français», en Jean-Claude Anscombe, Bernard Darbord y Alexandra Oddo (eds.), *La parole exemplaire : introduction à une étude linguistique des proverbes*, París, Armand Colin, 2012, pp. 159-169; ODDO, Alexandra, «Historia de una pareja inseparable : el ritmo en el refranero español», *Rhythmica*, 13 (2015), pp. 173-192; D'ANDREA, Giulia «Qui dit proverbe... dit rythme ?», *Scolia. Revue de Linguistique* 31 (2017), Sonia Gómez-Jordana (ed.), *Le Proverbe. Forme, sens, rythme*, pp. 101-117.

<sup>55</sup> LLAMAS-POMBO, Elena, «Le proverbe comme unité graphique autonome dans les manuscrits médiévaux», en Jean-Claude Anscombe, Bernard Darbord, Alexandra Oddo y César García de Lucas (dir.), *La phrase autonome. Théorie et manifestations*, Colección «Gramm-R. Études de linguistique française», Bruselas, Peter Lang, 2016, pp. 231-248 y LLAMAS-POMBO, Elena, «Metro, ritmo y puntuación...», *cit.*

<sup>56</sup> QUILIS, Antonio, *Métrica española*. Madrid, Ediciones Alcalá, 3ª ed., 1975, p. 44.

mediante la *vírgula (barra)* o el *comma*, signos que articulan dos partes de una unidad léxica, siguiendo el modelo de la escritura de refranes<sup>57</sup>. Pondremos algunos ejemplos extraídos del repertorio de refranes de Vallés, de 1549, transcritos con la puntuación, secuenciación y grafía originales<sup>58</sup>:

## LOCUCIONES ADVERBIALES

*Amacha / martillo.*  
*Arratos perdidos.*  
*De cabo / a:rabo.*  
*A daca / y toma*  
*De coz / y de hoz.*  
*De haldas: y de mangas.*  
*Lo comido: por servido*  
*Dicho / y echo.*

## PROVERBIOS

*Amala venta / mala cuenta*  
*Amocedad ociosa / vejez trauajosa*  
*Amal ñudo / mal cuño*  
*A donde las dan / allí las toman.*  
*Año de nieues / año de bienes*  
*Azeituna / una.*  
*Buey suelto / bien se lame.*  
*Mas vale tarde: que nunca*

Atendiendo a la grafía original, observamos que las locuciones adverbiales *Amacha / martillo* y *Arratos perdidos* presentan aglutinación gráfica de la preposición *A*; por ello, no aparecen ordenadas en el repertorio de Vallés dentro del apartado alfabético de la preposición *a* aislada, sino en el orden de las palabras que comienzan por *al-*, *am-*, *an-*, *ar-*, etc. Más allá de ciertos procesos de lexicalización, las variantes gráficas del siglo XVI muestran la percepción, por parte del escritor, de algunas propiedades estructurales y rítmicas de la unidad fraseológica: mediante la aglutinación de preposiciones al núcleo nominal o mediante signos de puntuación, se visualizan el *bimembrismo* y la *isometría* de los dos miembros de las locuciones que responden al esquema [oóo oóo]. El signo de puntuación, *vírgula </>* o *comma <:>*, no representa así *pausa oral* alguna, sino más bien la *conexión* entre las dos partes de una misma unidad léxica<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> LLAMAS-POMBO, Elena, «Metro, ritmo y puntuación...», *cit.*, analiza la puntuación de los refranes en cuatro repertorios hispánicos de los siglos XVI y XVII.

<sup>58</sup> VALLÉS, Pedro, *Libro de refranes compilado por el A, B, C, en el cual se contienen quatro mil y trezientos refranes*. Zaragoza, 1549. Se transcriben fielmente: a) la secuenciación o unión y separación de palabras; b) la barra </> como transcripción de la *vírgula* original del impreso; c) los dos puntos que representan el *comma <:>*, signo que alterna en el impreso con la *vírgula* como puntuación media.

<sup>59</sup> Se trata de valores de la *puntuación rítmica*, en oposición a la *puntuación sintáctica*, que caracteriza de la escritura de la antigua poesía medieval de tradición o de comunicación oral. Se ha establecido esta distinción, partiendo de la retórica latina y de los antiguos textos romances en LLAMAS-POMBO, Elena, *De Arte Punctandi. Antología de Textos antiguos, medievales y renacentistas*, Salamanca, Publicaciones del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas «Prospectos y Manuales, 5», 1999, pp. 23-25 y en LLAMAS-POMBO, Elena, «Ponctuer, éditer, lire. État des études sur la ponctuation



Si atendemos, por otra parte, a la pronunciación de estas unidades, podemos percibir que contienen formas de repetición en el plano segmental, como la *rima*, la *aliteración*, la reiteración de fonemas a intervalos iguales e, incluso, la repetición de meros rasgos fonéticos. Las locuciones adverbiales recogidas por Vallés presentan así hasta cuatro elementos que conforman toda una matriz rítmica:

<i>Amacha / martillo.</i>	[oóo oóo] Bimembrismo, isometría, patrón acentual idéntico, y aliteración [ma] ~ [ma].
<i>Arratos perdidos.</i>	[oóo oóo] Bimembrismo, isometría, patrón acentual idéntico, rima [os] ~ [os] y aliteración [r] [s] ~ [r] [s].
<i>De cabo / a:rabo.</i>	[oóo oóo] Bimembrismo, isometría, patrón acentual idéntico, rima [abo] ~ [abo] y <i>variatio</i> fónica como subrayado de la repetición [kabo] ~ [rabo] <sup>60</sup> .
<i>A daca / y toma</i>	[oóo oóo] Bimembrismo, isometría, patrón acentual idéntico, rima en [a] y repetición con <i>variatio</i> fónica que afecta no a las consonantes, sino a alguno de sus rasgos: [d + k] ~ [t + m].

(*oclusiva sonora + oclusiva sorda ~ oclusiva sorda + oclusiva sonora*)

En esta última locución adverbial, además de la *rima* y la *aliteración*, podemos percibir un tercer recurso fónico de *repetitio cum variatio* que, como veremos más adelante, presentan también algunos compuestos nominales. Si en la retórica y la estilística, la variación es una de las formas de la repetición (la *variatio* como forma de la *repetitio*), su efecto de contraste se produce en cualquiera de los planos de la lengua: morfológico, sintáctico, léxico, fónico y, en ocasiones, únicamente gráfico. En el caso de *A daca / y toma*, se repiten, pero en estructura de quiasmo, los rasgos fonéticos de las consonantes, de tal modo que el plano fónico subraya el propio sentido de reciprocidad entre dos partes que expresa la locución.

dans le livre manuscrit», *Syntagma. Revista del Instituto de Historia del Libro y de la lectura*, 2 (2008), San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 131-173, pp. 139-146.

<sup>60</sup> La grafía < De cabo / a:rabo. > parece respetar mediante la vírgula el esquema en dos secuencias gráficas, mientras que el *comma* cumple la función de secuenciación y conexión de palabras en el sintagma *a rabo*.

### 3.2. *Compuestos [V+N]<sub>N</sub>*

Las antiguas variantes gráficas de los compuestos calificativos [V+N]<sub>N</sub>, además de información sobre los procesos de lexicalización, pueden proporcionarnos indicios sobre las estructuras rítmicas que distinguían los profesionales de la escritura. Hemos analizado la secuenciación y la puntuación de los compuestos que nos interesan en este artículo, en dos repertorios de fraseología: el impreso de 1549 del *Libro de refranes* compilado por Pedro Vallés y un manuscrito de 1627, la célebre copia del *Vocabulario de Refranes i Frases Proverbiales i otras Formulas Komunes de la lengua kastellana* de Gonzalo Correas<sup>61</sup>.

Podemos comprobar, en primer lugar, que los compuestos [V+N] figuran en las mencionadas recopilaciones junto a locuciones adverbiales, frases situacionales, proverbios y sentencias, amalgama que deja traslucir la percepción por parte de los compiladores de una propiedad común a todas estas formas de «discurso repetido» o «fijación léxica y fraseológica» (Correas ordena los nombres compuestos en el apartado de lo que denomina *Fórmulas*). Y, en segundo lugar, comprobamos que el *bimembrismo* de los compuestos se presenta visualizado, o bien mediante un signo de puntuación con función de conexión entre dos partes, o bien mediante la variante separada en dos unidades gráficas, que tiene antecedentes en la escritura medieval. Por ejemplo, es esta variante en dos segmentos gráficos la que presenta el manuscrito de Salamanca del *Libro de Buen Amor*, fechado en 1343 y copiado por Alfonso de Paradinas: los compuestos *matamigos* y *Trotaconventos* aparecen en dos segmentos: *mata amigos* (fol 46r) y *trota conventos* (fol. 49v, 51r, etc.)<sup>62</sup>.

El impreso de Vallés (1549) reproduce un pequeño número de compuestos [V+N]. Dos de ellos se presentan aglutinados, como en la ortografía moderna: *Manirroto* y *Matasanos*. El resto de nombres compuestos se articula, sin embargo, en dos secuencias gráficas, mediante el *comma*, la vírgula o el simple espacio en blanco<sup>63</sup>:

<sup>61</sup> CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de Refranes*, cit.

<sup>62</sup> La grafía en dos segmentos *mata amigos* es la que conserva en su edición César Real de la Riva: ¡ay vieja mata amigos, para que me lo dixistes! (vol. 2 p. 104, v. 785). RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, 2 vols. Vol. 1, *Edición facsímil del Códice de Salamanca*, ms. 2663, y vol. 2. *Estudio histórico-crítico y transcripción textual*, Madrid-Salamanca, Edilan, Universidad de Salamanca, 1975.

<sup>63</sup> El *desbaratasolaces* que atestigua Vallés puede ser sinónimo del *derramasolaces* que atestigua y define así Correas (*Vocabulario de Refranes*, cit.): 'Dícese del que entra y estorba la conversación'. También tomamos de Correas la definición de *hurtaservicios*:

*Desbarata : solaces. Hurta / servicios. Rasca / meajas. Echa china.*

Es la misma grafía que presentan los compuestos de otras categorías de palabras generadas con una clara iteración fónica<sup>64</sup>:

*Traque / traque. Pinti puesto. Un zurri burri.*

El análisis grafemático de la puntuación y la secuenciación gráficas presupone una premisa esencial sobre la relación entre las dos sustancias de la lengua, la oralidad y la escritura, que formularemos en los términos empleados por Claude Hagège: «la escritura constituye en sí misma un análisis lingüístico a diferentes grados de conciencia»<sup>65</sup>. En consecuencia, el análisis más o menos consciente que traducen las grafías del libro de Vallés es el *carácter bimembre* de las unidades léxicas. Igual que ocurre en la transcripción de locuciones, la puntuación no es aquí notación de pausa oral, sino mera marca gráfica y visual del bimembrismo.

El manuscrito de refranes, frases y fórmulas de Correas (1627) presenta los compuestos calificativos de persona del tipo [V+N] también preferentemente en sus variantes con separación en dos unidades gráficas, siempre que el compuesto aparezca en uso metalingüístico como entrada del repertorio alfabético<sup>66</sup>:

<i>Desuella karas, ansi llaman por baldon a un menzilloso o desvergonzado</i>	(fol. 583)
<i>Trota konventos, dicho en baldón i nota de alkagueta</i>	(fol. 972)
<i>Un echa kantos, Ansi llaman aun tonto, loko, mentekato, bovo.</i>	(fol. 855)
<i>Un destripa terrones. baldón un labrador i gañan.</i>	(fol. 855)
<i>Un derrama solazes. un derrama ñublados. enfadoso molesto.</i>	(fol. 855)
<i>Es un Pedro de Urde malas. el ke es tretero, taimado, í vellako</i>	(fols. 829 y 400)

‘el que paga mal a sus criados.’ La secuencia *echachina* no figura en el CORDE, pero está atestiguada como compuesto, *echachinas*, hacia 1585, como apodo de un personaje del hampa (cf. CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los siglos de Oro*, Madrid, Akal, 2006, p. 89). El DRAE recoge la expresión *echar china un tabernero*, loc., verb, coloq. p. us. ‘contar las chinas correspondientes a las copas bebidas por cada bebedor para cobrarlas’.

<sup>64</sup> *Traque/traque* (no disponemos de fuentes con su definición). *Pinti puesto* puede quizá ser equiparado al actual *pintiparado*, ‘dicho de una cosa: que viene adecuada a otra, o es a propósito para el fin propuesto’ (DRAE). *Zurriburri*, 2ª acepción: coloq. ‘Sujeto vil, despreciable y de muy baja esfera’ (DRAE).

<sup>65</sup> HAGÈGE, Claude, *L’homme de paroles: contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, 1986, p. 102.

<sup>66</sup> Transcribimos fielmente, sin modernizar la puntuación y la segmentación gráfica.

*Mata sanos. (ansi llaman i motexan a los malos medikos. (fol. 721)  
(quizá con variante aglutinada matasanos, en el fol. 979)*

Su inscripción en calidad de «cita» parece haber favorecido aquí la emergencia de cierto análisis morfológico de sus dos componentes y su visualización en la disyunción gráfica. Parece apoyar tal hipótesis la aparición de otros compuestos en su forma aglutinada, cuando no son entrada lexicográfica sino léxico empleado en medio de una expresión: ello ocurre con la voz *ganapán*, aglutinada en las cuatro ocurrencias del manuscrito: *merienda de ganapan, volvere a ganapan, vida de ganapan, fuerza de ganapan* (fols. 56, 339, 631, 685). También ocurre con las voces *menteroyo* y *manjaferro*, aglutinadas en los enunciados *<Es un menteroyo. Por poco entendido>* y *<Es un maxaferro. Ansi llaman al fanfarron. ke blasona valentias>* (fol. 829). Destaca, en esta serie, la persistencia de la forma separada en *<Es un Pedro de Urde malas>*.

#### **4. Conclusiones: matrices rítmicas y formación de palabras**

- a) Los compuestos [V+N]<sub>N</sub> calificativos de personas de carácter peyorativo presentan, en la diacronía del español, un reducido número de patrones rítmico-acentuales, así como frecuentes efectos de repetición fónica. Tal forma rítmica los acerca al conjunto de unidades léxicas que responden a esquemas generativos recurrentes y tendentes a una fijación con forma métrica (refranes, frases proverbiales, frases situacionales, locuciones adverbiales, voces onomatopéyicas, etc.). Las matrices rítmicas en las que se genera este tipo de palabra compuesta de uso coloquial son manifestación de la regularidad de ciertos patrones rítmicos de la lengua hablada. Ello subraya el hecho de que la remanencia de esquemas rítmicos afecta tanto al registro conversacional como al lenguaje poético. Podemos citar como ejemplo el predominio del ritmo trocaico [ò ó] que presenta el grupo mayoritario de los compuestos analizados (*rastrapajas, pagafantas, picapleitos*) y constatar que el Romancero medieval, por ejemplo, presenta también un promedio de casi 50% de versos con ritmo trocaico, del tipo: *Yo me iba para Francia* [ó ó ó ò ó]; *Por y viene un escudero* [ó ó ó ò ó]; *cabalgando a la su guisa* [ó ó ó ò ó]<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> ABENÓJAR, Óscar, «Capítulo XIV. Romancero», en Fernando Gómez Moreno (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, pp. 1065-1102, p. 1079.

b) La formación de los compuestos [V+N]<sub>N</sub> calificativos de personas responde a la existencia de una matriz generativa, caracterizada por 4 rasgos regulares:

- Un *invariante gramatical*: composición mediante extracción de un deverbal agentivo, seguido de un sustantivo yuxtapuesto.
- Tal *esquema* o *invariante gramatical* está disponible para la innovación léxica; es productivo y da lugar a una nueva unidad lingüística. Por ejemplo, en los compuestos *lo español-árabe* o *las relaciones Francia-España*, las dos unidades designan las mismas realidades en el compuesto y en su forma independiente; sin embargo, el compuesto *pagafantas* aporta al hablante, mediante una metáfora, un concepto nuevo.
- Un *invariante métrico-acental* que, en la mayoría de los compuestos, responde a uno de estos tres esquemas rítmicos del español hablado: [ðoóo], [ðooóo] o [ðo+ðooóo]. Se ha de destacar que el molde rítmico y gramatical [verbo+sustantivo] prevalece sobre la sintaxis libre que en la lengua funcional desempeñan sus miembros (la voz *cantamañanas* yuxtapone un nombre a un verbo, por mucho que en sintaxis libre se diga *cantar a la(s) mañana(s)* o *por las mañanas*). *Cantamañanas*, *Urdemalas* (< en sintaxis libre, *las urde malas*) o *Trotaconventos* (< en sintaxis libre, *trota por los conventos*) no son excepciones a la estructura [Verbo+Objeto directo]<sub>N</sub>, sino más bien unidades léxicas conformes a la extremada regularidad formal y acental en que fueron creadas las nuevas palabras compuestas [V+N], ya dotadas de su semantismo opaco y metafórico.
- *Idiomaticidad*. Las dos propiedades de *productividad* y *latencia* de un *invariante gramatical* acercan los compuestos [V+N]<sub>N</sub> calificativos de personas al concepto de *matriz léxica* establecido por Jean-Claude Anscombre para evitar el término más impreciso de *fijación*<sup>68</sup>. Sin embargo, estos compuestos no poseen la cuarta condición esencial que distingue una *matriz léxica*; a saber, la presencia de un *invariante semántico* común a todas las unidades léxicas del tipo en cuestión. Los compuestos aquí analizados son, al contrario, *construcciones* caracterizadas por la idiomaticidad y la

<sup>68</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Figement, idiomaticité et matrices lexicales», *cit.*, y «Rythme, rime et métrique dans les parémies», *cit.*

convencionalidad; es decir, por su opacidad y rigidez semánticas. Un *abrazafarolas* es, en cuanto al significado literal de sus miembros, ‘alguien que abraza las farolas’; igual que *pagafantas* es ‘alguien que paga unas Fantas o refrescos sin alcohol’. Ahora bien, solo entendemos el compuesto *abrazafarolas*, como *designación* humorística, por el conocimiento compartido entre hablantes de que «los bebedores que están borrachos, al salir de los bares, tienen que ir agarrándose a las farolas de la calle, para no caerse por la falta de equilibrio que produce el exceso de alcohol». Solo el sentido del humor como convención permite comprender la palabra de plena actualidad *pagafantas*, críptica para quien no la haya escuchado antes en la jerga juvenil: «se dice de quien en la conquista amorosa se queda únicamente en la fase inicial de invitación a un refresco». Solo «en la tradición de una lengua como hablar ya hecho, como texto», en palabras de Coseriu, se puede explicar en sincronía la designación de cada compuesto, ámbito que este artículo no puede ni pretende abarcar.

Aunque, probablemente, es en esta buena alianza entre el sentido del humor compartido y el placer de repetir sonidos donde radica el éxito y la persistente productividad en español de los compuestos heredados del tipo latino *pethērēdium*.

**INTONATION, STRUCTURE PROSODIQUE  
ET VERSIFICATION**

**INTONATION, PROSODIC STRUCTURE  
AND VERSIFICATION**

**ENTONACIÓN, ESTRUCTURA PROSÓDICA  
Y VERSIFICACIÓN**

PHILIPPE MARTIN  
Université de Paris

**Résumé:** Les contraintes rythmiques fortes de la versification classique ont évolué dans la versification contemporaine vers une totale liberté. Alors que la versification classique, par des contraintes rythmiques et des permutations syntaxiques, rend l'accès au sens parfois difficile, la versification contemporaine au contraire rend plus facile l'accès au sens poétique en optimisant la mise en jeu des mécanismes cognitifs des lecteurs et auditeurs par l'intonation et les pauses.

**Mots-clés:** versification, structure rythmique, structure prosodique, groupe accentuel.

**Abstract:** The strong rhythmic constraints of classical versification have evolved in contemporary versification towards total freedom. While classical versification, by rhythmic constraints and syntactic permutations, sometimes makes access to meaning difficult, contemporary versification on the contrary

makes access to poetic meaning easier by optimizing the use of cognitive mechanisms of readers and listeners by intonation and pauses.

**Keywords:** versification, rhythmic structure, prosodic structure, accent phrase.

**Resumen:** Las fuertes restricciones rítmicas de la versificación clásica han evolucionado en la versificación contemporánea hacia la libertad total. Mientras que la versificación clásica, por restricciones rítmicas y permutaciones sintácticas, a veces dificulta el acceso al significado, la versificación contemporánea, por el contrario, facilita el acceso al significado poético al optimizar el uso de mecanismos cognitivos de los lectores y oyentes por la entonación y las pausas.

**Palabras clave:** versificación, estructura rítmica, estructura prosódica, grupo acentual.



## Introduction

**A** la question, qu'est-ce qu'un vers ? Qu'est-ce qui distingue *Chassez le naturel il revient au galop de Tout condamné à mort aura la tête tranchée* ? Alors que les structures rythmiques de ces deux exemples sont similaires et composées de deux segments de six syllabes, je dirai paraphrasant Jean-Claude Anscombe<sup>1</sup> que c'est l'intention du texte qui importe, intention qui se manifeste par la manière de dire ou de lire le vers. L'intention se manifeste dans la diction ou dans la lecture par le rythme et l'intonation telle que révélée par les contours mélodiques placés sur les voyelles accentuées terminant chaque groupe accentuel. Alors que le vers impose un débit de parole moyen conduisant à quatre groupes accentuels :

[ChassEZ] [le naturEl] [il reviENT] [au galOp]

une lecture rapide du second exemple peut mener à seulement deux groupes accentuels :

[Tout condamné à mOrt] [aura la tête tranchÉE]

Alors que pour le vers les mouvements mélodiques sont bien marqués par des variations de fréquence descendantes et montantes perçues comme telles et non comme tons statiques :

[ChassEZ ↘ le naturEl] ↗ [il reviENT → au galOp] ↓

ces mêmes variations dans l'extrait du code pénal seront bien moins marquées du fait de la neutralisation des contours dans leur fonction indicatrice de la structure prosodique, neutralisation manifestée par des variations mélodiques moins amples, moins marquées, plus plates :

<sup>1</sup> ANSCOMBE, Jean-Claude, « Parole proverbiale et structures métriques », *Langages*, 139 (2000), pp. 6-26.

[Tout condamné à mOrt] → [aura la tête tranchÉe] ↓

Se pourrait-il que des différences comparables puissent être observées dans la versification, effets qui différencieraient des styles et des époques différentes, comme le vers classique et la poésie contemporaine ?

### *Lecteurs et auditeurs*

Avant l'accès au sens poétique, il y a pour le lecteur comme pour l'auditeur l'accès au sens littéral du texte. Pour y accéder, lecteurs comme auditeurs ont à leur disposition quantité de mécanismes syntaxiques, lexicaux, morphologiques, sémantiques, etc. Mais une caractéristique importante différencie les auditeurs des lecteurs : alors que ces derniers sont maîtres du temps et du chemin pris dans l'exploration du texte, ce n'est pas du tout le cas pour les auditeurs, pour lesquels le déroulement du temps est imposé de manière inexorable. La mise en œuvre des outils disponibles à loisir pour les lecteurs est pour les auditeurs impérativement limitée dans le temps.

C'est à partir de cette constatation que j'évoquerai quelques courts exemples de l'évolution de la versification du xvième au xxième siècle du point de vue de l'accès au sens et au sens poétique, en examinant comment le choix des ressources prosodiques disponibles dans la langue va évoluer pour aider l'auditeur à l'accès au sens et au sens poétique.

Parmi ces ressources, les plus importantes sont a) le phrasé, c'est-à-dire la segmentation en groupes accentuels ; b) la structure prosodique, qui assemble ces groupes accentuels hiérarchiquement en permettant une appréhension préliminaire de la structure syntaxique du texte ; et c) les pauses, essentielles on le verra pour donner assez de temps à l'auditeur pour le décodage d'un texte oral dans un continuum de parole.

### *Syllabes et voyelles accentuées*

Les mouvements mélodiques caractéristiques évoqués dans l'introduction sont attachés aux syllabes accentuées, et essentiellement aux voyelles de ces syllabes accentuées. On ne s'en rend pas toujours compte, mais l'énonciation d'un vers, d'un proverbe, ou de n'importe quel texte, opère une segmentation du flux de parole non pas en mots, mais en groupes de mots, appelés groupes rythmiques

ou accentuels. Chaque groupe accentuel ne comporte qu'une seule syllabe accentuée (hors accent d'insistance) qui, en français, est toujours en position finale du groupe, et porte donc sur la dernière syllabe du dernier mot du groupe.

Or, cette segmentation dépend du débit de parole du diseur de vers, ou de la vitesse de lecture du lecteur. Ainsi, *Chassez le naturel il revient au galop* peut être dit ou lu à haute voix ou silencieusement avec 4 syllabes accentuées :

[ChassEZ] [le naturEl] [il reviENT] [au galOp]

et former 4 groupes accentuels, mais peut également être prononcé avec un débit ou une lecture plus rapide, avec seulement deux syllabes accentuées et donc deux groupes accentuels :

[Chassez le naturEl] [il revient au galOp]

À l'inverse, chaque mot ou même chaque syllabe peut être prononcée séparément lors d'une diction très lente, de manière à obtenir autant de groupes accentuels que de syllabes

[ChA] [ssEZ] [lE] [nA] [tU] [rEl] [II] [rE] [viENT] [AU] [gA] [IOp]

D'un autre côté, il semble très difficile de ne réaliser qu'une seule syllabe accentuée pour l'entièreté du proverbe, sans accentuer aucune autre syllabe que la dernière :

?[Chassez le naturel il revient au galOp],

en incluant les 12 syllabes dans un seule groupe accentuel, et ce même en lecture silencieuse. On atteint là la limite des durées syllabiques qui peuvent être non seulement prononcées, mais aussi perçues, et ce qui peut paraître plus étonnant, perçues en lecture silencieuse.

Comme on l'a vu plus haut, les deux modes rapide et lent « ne conviennent pas » au proverbe, et seule une vitesse moyenne semble appropriée. Mais on peut alors se demander si et comment la versification interagit avec cette liberté (relative) de débit. Serait-ce en utilisant une disposition graphique particulière du texte, comme dans le poème de Victor Hugo, où chaque groupe accentuel n'a qu'une seule syllabe :

Fort  
 Belle  
 Elle  
 Dort ?

Je vais tenter de montrer que le passage de la versification classique dans la tragédie du 17<sup>ème</sup> siècle à la poésie contemporaine correspond aussi à un passage d'un modèle fondé d'abord sur le rythme contraint par des règles, l'accès au sens ne venant qu'ensuite, à un modèle où la (ré)génération du sens, et surtout du sens poétique, est primordiale, le rythme, libre, ne se révélant que dans un second temps. La versification classique apparaît comme un corset autant pour le diseur que pour le lecteur, qui peut cependant jouer des libertés offertes par le système langagier, et en particulier par les règles prosodiques rythmiques en modulant éventuellement le débit de parole par le ralenti, l'accélération, et les pauses.

La versification moderne ne corsète pas la lecture en imposant des structures rigides en strophes, hémistiches, coupures, et rimes, assonances ou allitérations. Elle procède en imposant une élaboration du sens grâce à une disposition graphique du texte qui, instanciée à l'oral, conduit l'auditeur et le lecteur à un assemblage spécifique des groupes de mots par les pauses dont les durées sont déterminantes, assemblage qui ne serait pas obtenu par une disposition linéaire du même texte.

Pour démontrer ce point, je ferai appel à trois notions liées à l'accès au sens : le phrasé, la structure prosodique de la phrase, et la mémoire à court terme du son de la parole.

### *Le phrasé*

On peut lire syllabe par syllabe, mot à mot, mais le plus souvent on lit groupe accentuel par groupe accentuel<sup>2</sup>. Un groupe accentuel, comme son nom l'indique, est un groupe de mots ne contenant qu'une seule syllabe accentuée, hors accent d'insistance. En parlant très lentement, on peut prononcer chaque syllabe d'une phrase séparément, et chacune d'elles constitue alors un groupe accentuel. De la même manière, on peut prononcer chacun des mots d'une phrase séparément, et chacun d'eux constitue alors un groupe accentuel, avec la dernière syllabe de chaque mot accentué. Mais dans

<sup>2</sup> BLANCHE-BENVENISTE, Claire, « La naissance des syntagmes dans les hésitations et répétitions du parler », en J.-L. Araoui (ed.), *Le sens et la mesure. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Honoré Champion, 2003, pp. 40-55.

la plupart des cas, pour obtenir une meilleure efficacité, on parle et aussi on lit en traitant plusieurs mots ensemble comme s'il ne s'agissait que d'un seul. Cet ensemble constitue un groupe accentuel, dont la dernière syllabe (mais parfois l'avant dernière) est accentuée en français.

Cette segmentation du flot de parole en groupes accentuels est appelée phrasé, en référence au phrasé musical, découpage du flot de notes musicales en mesures rythmiques. Selon le débit de parole du locuteur, mais aussi de la vitesse de lecture du lecteur, on peut donc avoir un phrasé par syllabes, par mots ou par groupes de mots. Ce qui est remarquable vient de ce que ces différentes variations de phrasé sont encadrées par des limites de nature uniquement temporelle. En effet, pour détacher un mot en syllabes, il nous faut les séparer dans la prononciation par un silence, une courte pause, d'environ 250 ms, soit un quart de seconde, et cette durée est indépendante des mécanismes articulatoires.

De même, le regroupement de mots dans un seul groupe accentuel est limité par la durée d'énonciation à haute voix de ce groupe, durée qui ne peut dépasser 1250-1350 ms environ, soit une seconde et un quart<sup>3</sup>. Ceci implique qu'en parlant vite, on pourra inclure plus de syllabes dans un seul groupe accentuel, et donc plus de mots, qu'en parlant lentement. Alors que la valeur moyenne de débit de parole est de l'ordre de 4 à 5 syllabes par seconde, les débits les plus rapides atteignant 9 à 10 syllabes par seconde (parole des jeunes de banlieue), la limite de perception étant de 100 ms par syllabe<sup>4</sup>. Le nombre de syllabes des mots les plus fréquents étant de 3,5 (loi de Zipf), on peut s'attendre à ce qu'un groupe accentuel moyen contienne 2 ou 3 mots, soit 2 à 3 groupes accentuels par seconde.

Mais le phrasé est aussi contraint, ou du moins encouragé, à segmenter la parole en groupes accentuels qui correspondent à des unités qu'on pourrait à première vue qualifier de syntaxiques ou sémantiques (pas vraiment des « groupes de sens », mais des parties de groupes de sens). En fait, ces groupes ont pour vocation dans la communication linguistique de correspondre à des séquences enregistrées dans la mémoire du locuteur, et idéalement aussi dans

<sup>3</sup> MARTIN, Philippe, *Intonation, structure prosodique et ondes cérébrales*, London, ISTE, 2018.

<sup>4</sup> GHITZA, Oded, «Linking speech perception and neurophysiology: speech decoding guided by cascaded oscillators locked to the input rhythm», *Frontiers in Psychology*, 2, 130 (2011). [<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3127251/>]

la mémoire de l'auditeur. Les sujets parlants ont constitué par leur pratique du langage un lexique non seulement de mots et de syllabes (en particulier lors de l'apprentissage de la langue), mais aussi et surtout de groupes accentuels complets, pouvant comprendre plusieurs mots. Ce qui va également les définir, ce n'est pas le nombre total de syllabes, mais que la durée qu'il faut pour les prononcer. Cette durée est nécessairement supérieure à 250 ms et inférieure à quelque 1250-1350 ms. Ces valeurs temporelles sont apparemment liées à la plage de variation des ondes cérébrales delta (de 0,8 Hz à 4 Hz environ), impliquées dans la perception des groupes accentuels dans la parole<sup>5</sup>.

On comprend que le rythme d'énonciation d'un vers ne dépend pas uniquement du nombre de syllabes et de la position des syllabes accentuées. Elle dépend aussi et surtout du débit de parole du diseur ou du lecteur, en mode oral ou silencieux, et ce débit devra être tel que la structure rythmique attendue soit effectivement réalisée. Ainsi dans *Chassez le naturel il revient au galop*, si quatre syllabes accentuées sont attendues pour respecter la structure rythmique imposée par le style du proverbe, le débit de parole devra être compris entre 3 et 5 syllabes par seconde. Un débit plus lent de 2 syllabes par seconde aboutirait à un vers de 12 groupes accentuels, et un débit plus rapide à seulement deux groupes.

### *Petits accommodements avec les règles du phrasé*

On sait que dans le vers classique, c'est la répétition des accents de mots, en réalité de l'accent final des groupes accentuels successifs, qui crée le sentiment du rythme. Cet effet est codé par une structure définie en nombre de syllabes, 12 syllabes pour l'alexandrin, chaque vers étant au départ supposé constituer une unité de diction (donc sans considérer un enjambement qui serait rendu nécessaire par la syntaxe). Or, des accommodements avec le respect des règles du phrasé sont fréquents. Ainsi, on trouve chez Georges Brassens :

[SupposEZ qu'un de vOUs puisse Être]  
 [Comme le sINge obligé dÊ]  
 [Violer un jUge ou une ancÊtre]

et dans une chanson de Françoise Hardy :

<sup>5</sup> MARTIN, Philippe, *Intonation...*, cit, pp. 235-269.

[Ils s'en vONt]  
 [amourEUx]  
 [sans peur dU]  
 [lendemAIN].

On a donc dans ces exemples deux cas de groupes accentuels non congruents avec la syntaxe : [*obligé de*] et [*sans peur du*].

Des cas différents de groupes accentuels dont la syllabe accentuée n'est pas en position finale sont caractéristiques dans le rap et aussi dans la chanson française contemporaine. Ainsi, BigFlo et Oli dans « C'est dommage » :

[ParfOIs]  
 [elle s'imagIne]  
 [sous la lumiEre ]  
 [des projEcteurs]

et

[Vaut mieux vIvre]  
 [avec des remOrds]  
 [c'est ça le sECret]

exemples dans lesquels on trouve deux groupes accentuels avec des mots accentués sur la pénultième [*des projEcteurs*] et [*c'est ça le sECret*], alors que la syllabe finale n'est pas un e muet.

Mais on rencontre aussi de tels cas dans le vers classique, par exemple dans un vers de Phèdre de Jean Racine, impliquant la prononciation du « e » orthographique (le « e » muet) qui n'est pas réalisé dans l'oral :

[Oui PrINce]  
 [je lANguis]  
 [je brUle ]  
 [pour ThésÉE]

Cette même structure rythmique en 3-3-3 impose un découpage tel qu'on y trouve des groupes accentuels surprenants comme [*De ses jeu*] et [*nes erreurs*] en plus d'une syllabe accentuée pénultième dans [*par un indigne*] [*obstacle*], un effet habituel de la prononciation du « e » graphique :

[De ses jEU][nes errEURs] [désormAIs][revenU]  
 [par un indIgne] [obstAcle] [il n'est pOInt] [retenU]

On le voit, le respect des règles de l'alexandrin impose toutes sortes de petites entorses faites en se justifiant par un rapport supposé à l'étymologie<sup>6</sup>. Ainsi le « e » graphique apparaît seulement sur demande pour obtenir le nombre de syllabes désirées, 6 dans chaque hémistiche, et si possible 3 dans chaque coupure.

De même, diérèse et synérèse sont des procédés bien pratiques pour ajuster un nombre de syllabes en plus ou en moins a priori vu comme inadéquat. Le prix de ces ajustements est souvent la non congruence de l'énonciation avec la pratique de l'oral, établissant en définitive la prépondérance du rythme sur l'accès au sens.

La diérèse et la synérèse procèdent également à une sorte de trucage faisant ressortir une prononciation soi-disant ancienne basée sur l'étymologie latine, où des semivoyelles + voyelle deviennent des séquences de deux voyelles, ce qui permet de faire surgir une syllabe supplémentaire, ou au contraire des séquences de voyelles, donc de deux syllabes n'en deviennent qu'une seule par le changement de la première en semivoyelle. Outre l'ajustement au nombre de syllabes imposé par le vers, le trop ou trop peu devient nombre exact de syllabes, la diction résultante exhale un parfum archaïque, ce qu'ont bien compris le groupe Les Goguettes<sup>7</sup> dans un pastiche récent de la tragédie classique, « Le postillon maudit » où les mots *distanciation* et *épicerie* sont prononcés avec 5 syllabes dans *dis.tan.ci.a.tion* et *é.pi.ce.ri.e*, dans les vers

[à toujours respectER ] [la distanciatIOn]

et

[qui se ruait d'assAUt] [dans une épicerIe].

On conviendra que ces petits arrangements avec les *règles* d'accentuation et de syllabification du français ne favorisent pas la compréhension facile et rapide des vers dans leur version orale.

### ***La structure prosodique***

L'accent dit « tonique », dont la position détermine la frontière « droite » des groupes accentuels en français, n'est pas comme on

<sup>6</sup> MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1995.

<sup>7</sup> LES GOGUETTES (consulté le 22-07-2020), *Ô Postillons Maudits*, [https://www.youtube.com/watch?v=Nf8nA8\_p5Y8]



l'a dit souvent un accent d'intensité,<sup>8</sup> c'est même le contraire pour l'accent final de la phrase, le plus souvent d'une intensité acoustique bien inférieure à celle des autres syllabes de la phrase (de l'ordre de -6 dB à parfois -30 dB chez Emmanuel Macron !). En fait, à la différence de l'accent d'insistance résultant d'un libre choix du locuteur, la réalisation de l'accent du groupe accentuel résulte de la combinaison d'une durée et d'une variation mélodique plus importante que les syllabes voisines. On peut donc avoir des syllabes accentuées du fait de leur seule durée accompagnée d'une variation mélodique faible, ou au contraire une durée peu ou pas allongée mais accompagnée d'une forte variation mélodique. Un paramètre relativement commode et pertinent combinant ces deux paramètres en un seul est le glissando, décrivant la vitesse de variation mélodique, c'est-à-dire l'amplitude de variation de fréquence rapportée à la durée de cette variation.

La valeur du glissando pour un segment de parole donné, en l'occurrence une voyelle d'une syllabe accentuée, nous donne une estimation de la perception du changement de fréquence. Une variation mélodique est perçue comme telle, c'est à dire comme un changement de fréquence, lorsque la valeur du glissando dépasse un certain seuil appelé seuil de glissando. En dessous de ce seuil la variation mélodique est perçue comme un changement tonal statique (donc sans variation) situé en fréquence à environ 2/3 de la variation<sup>9</sup>.

Une fois la complexité de l'intonation de la phrase, réduite uniquement aux variations mélodiques à l'endroit des seules voyelles accentuées, un jeu de relations de dépendance entre groupes accentuels apparaît clairement. Ces relations sont indiquées par les contours mélodiques et déterminent en définitive la structure prosodique de la phrase.

Munis d'un critère de perception de la variation mélodique, au-dessus ou en dessous du seuil de glissando, variations montantes ou descendantes, on est tout naturellement conduit à envisager les classes de contours mélodiques suivantes :

Un contour montant de glissando supérieur au seuil donc perçu comme variation mélodique montante, noté  $C_{ris} \nearrow$ .

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

<sup>9</sup> Rossi, Mario, « Le seuil de glissando ou seuil de perception des variations tonales pour la parole », *Phonetica*, 23 (1971), pp. 1-33.

Un contour descendant de glissando supérieur au seuil donc perçu comme variation mélodique descendante, noté  $C_{fal} \searrow$ .

Un contour descendant de glissando supérieur au seuil donc perçu comme variation mélodique descendante, noté  $C_{fal\#} \searrow$ , similaire à  $C_{fal}$ , mais apparaissant devant une pause d'au moins 250 ms. C'est le contour caractéristique de fin de segments d'une diction lente de phrases longues, utilisées souvent dans le discours politique et dans la dictée scolaire.

Un contour de glissando inférieur au seuil donc perçu comme ton statique et non comme variation mélodique, noté  $C_{neu} \rightarrow$ . Les variations montantes ou descendantes inférieures au seuil de glissando ne sont pas différenciées, d'où le qualificatif de contour « neutre ».

À ce jeu de 4 contours mélodiques  $C_{ris}$ ,  $C_{fal}$ ,  $C_{fal\#}$ ,  $C_{neu}$  s'ajoutent les contours dits terminaux conclusifs, qui terminent la phrase sur sa dernière syllabe accentuée (sauf dans des configurations appelée classiquement « propos-thème »). On note ces contours terminaux conclusifs par  $C_{dec} \downarrow$ , indiquant une modalité déclarative, et  $C_{int} \uparrow$ , indiquant une modalité interrogative. Le contour terminal déclaratif est caractérisé par sa fréquence finale la plus basse de la phrase (comparée aux autres contours, et non à la courbe mélodique globale). Le contour terminal interrogatif est caractérisé par sa fréquence finale la plus haute de la phrase (toujours comparée aux autres contours). Dans les deux cas, ces variations s'appliquent aux seules voyelles accentuées (et non à une éventuelle consonne voisée finale de la syllabe).

### *Relations de dépendance*

Les contours mélodiques placés sur les voyelles accentuées ne sont pas réalisés au hasard par le locuteur. Ils servent à indiquer des relations de dépendance entre les groupes accentuels, qui en déterminent les regroupements successifs pour former la structure prosodique de la phrase. Dans ce processus, opérant de manière incrémentale au cours du déroulement de la phrase dans le temps, que ce soit oralement ou en lecture silencieuse, les regroupements des groupes accentuels établis par le phrasé sont déterminés par les relations de dépendance entre les groupes et entre les groupes de groupes.

Ainsi un contour  $C_{fal\#} \searrow$ , descendant et supérieur au seuil de glissando, indique une relation de dépendance envers un contour terminal conclusif  $C_{dec} \downarrow$  qui le suit et donc un regroupement du

sous-groupe terminé par  $C_{fal\#} \searrow$  avec le sous-groupe terminé par  $C_{dec} \downarrow$ .

On peut représenter cette relation par  $C_{fal\#} \searrow \rightarrow C_{dec} \downarrow$ . Les autres relations de dépendance sont alors

$$\begin{array}{l} C_{ris} \nearrow \rightarrow \{C_{fal\#} \searrow, C_{dec} \downarrow\} \\ C_{ris} \searrow \rightarrow C_{fal\#} \nearrow \\ C_{neu} \rightarrow \rightarrow \{C_{fal} \searrow, C_{ris} \nearrow, C_{fal\#} \searrow, C_{dec} \downarrow\} \end{array}$$

Il faut également tenir compte des mécanismes de neutralisation, souvent utilisés en phonologie pour rendre compte de la non réalisation d'un trait phonologique dans des conditions où la réalisation de ce trait devient redondante, et donc non nécessaire pour le locuteur.

Mais pourquoi la structure prosodique existe-t-elle ? On conçoit sans problème que l'intonation puisse indiquer la modalité de la phrase, déclarative ou interrogative par exemple. Ou que l'intonation signale à l'auditeur des émotions et des attitudes particulières, joie, lassitude, énervement ou mépris, arrogance, empathie... Et pourtant l'intonation de la phrase assure une autre fonction, souvent insoupçonnée, et cependant indispensable à tel point qu'on ne peut jamais s'en passer. Même en lecture silencieuse, où aucun son n'est émis, on ne peut appréhender un texte sans reconstituer une parole, une diction du texte qu'on est en train de lire, « dans sa tête ». Et cette reconstitution s'accompagne toujours d'une intonation de phrase. Mais pourquoi ?

L'explication tient essentiellement aux limitations de notre mémoire des sons de la parole à court terme. En effet, l'image sonore des sons de parole que l'on écoute ou que l'on perçoit en lecture silencieuse s'évanouit après très peu de temps, 2 ou 3 secondes au maximum lorsque nous écoutons un locuteur de manière continue, c'est-à-dire que les pauses entre les phrases ou parties de phrases sont très courtes ou inexistantes. Toutefois, lorsqu'une phrase est suivie d'un long silence, nous pouvons garder l'image sonore en mémoire plus longtemps jusqu'à 20 ou 30 secondes, et beaucoup plus longtemps si nous nous répétons cette phrase un certain nombre de fois de manière à l'enregistrer dans notre mémoire à long terme<sup>10</sup>. La versification moderne fait largement

<sup>10</sup> VOIR FRANKISH, Clive, « Auditory short-term memory and the perception of speech », *Models of Short-term Memory*, Psychology Press, S. E. Gathercole, 1996, pp. 179-207 et ROLL, Mikael, LINDGREN, Magnus, ALTER, Kai, and HORNE, Merle, « Time-driven effects on parsing during reading », *Brain and Language*, 121, 3 (June 2012), pp. 267-272.

usage de ce fait par l'insertion de pauses dans le texte, suggérées par la ponctuation et surtout par la disposition graphique des vers.

Dans la parole continue, nous sommes donc contraints de procéder à une analyse du contenu d'un segment de parole à intervalles réguliers. Pour des phrases courtes, énoncées en moins de 2 ou 3 secondes, le locuteur ménage souvent une pause, permettant à l'auditeur après la réalisation du contour terminal conclusif d'effectuer l'identification et l'analyse linguistique du segment de parole précédent. Cette pause correspond idéalement à la phase d'inspiration du cycle respiratoire du locuteur, mais en lecture silencieuse, cette synchronisation n'est pas nécessaire et la phase d'inspiration du lecteur n'influe en rien sur le processus d'accès au sens. Pour des phrases longues par contre, il est possible de n'avoir aucune pause à l'intérieur de la phrase, et c'est alors la construction incrémentale de la structure prosodique qui va permettre à l'auditeur d'avoir accès au sens (partiel) des segments précédents. Les positionnements des contours prosodiques, et en particulier celui de  $C_{\text{fal}\#}$  et de  $C_{\text{ris}}$ , sont donc très importants, car ils vont déterminer la manière dont les groupes accentuels sont regroupés, et donc dont se fera l'accès au sens du dernier segment entendu.

### *Les pauses*

On a vu que le décodage par l'auditeur ou le lecteur du flot de parole implique d'abord la segmentation en groupes accentuels, simultanément au regroupement hiérarchique de ces groupes pour former par incrémentation la structure prosodique de la phrase. On peut montrer<sup>11</sup> que cette opération basée en premier lieu sur l'identification des syllabes accentuées et des contours mélodiques portés par les voyelles de ces syllabes précède l'identification des mots du texte inclus dans chaque groupe accentuels, suivi de l'identification des relations syntaxiques qui les lient le cas échéant. Dans ce mécanisme, ce sont les contours terminaux  $C_{\text{dec}}$ , descendants devant pause  $C_{\text{fal}\#}$ , montants  $C_{\text{ris}}$  et éventuellement descendants  $C_{\text{fal}}$  qui sont susceptibles d'alarmer l'auditeur quant à l'opportunité ou la nécessité de réaliser sans tarder l'accès au sens des segments terminés par ces contours (les contours neutralisés  $C_{\text{neu}}$  quant à eux jouent plus rarement ce rôle, à moins d'avoir été réalisés comme tels pour précisément éviter d'attirer l'attention de l'auditeur).

<sup>11</sup> BLANCHE-BENVENISTE, Claire, « La naissance des syntagmes... », *cit.*

Dans cette opération qui se déroule sur l'axe temporel, le temps laissé à l'auditeur pour effectuer le décodage et la hiérarchisation des groupes accentuels est évidemment très important, et des locuteurs professionnels ont appris à ménager des espaces après des séquences de parole, qui ne devraient pas de toute manière dépasser une durée d'énonciation de 2 ou 3 secondes, au risque que l'auditeur ne puisse plus synchroniser sa compréhension avec le débit de parole qu'on lui impose dans une parole continue. Le rôle des pauses dans la versification a été abondamment étudié dans une perspective littéraire<sup>12</sup>.

Dans la parole spontanée, et dans la parole lue d'un texte dépourvu de ponctuation, les pauses n'ont rien d'obligatoire (hors bien sûr les pauses de respiration) et sont donc l'objet d'un choix du locuteur, tout comme les accents d'insistance. Elles ne sont pas obligatoires, mais elles ont une utilité : donner du temps à l'auditeur (ou au lecteur) pour l'accès au sens, et en particulier ici au sens poétique.

On a vu que la mémoire à court-terme ne retenait le son de la voix que pendant deux ou trois secondes en flot de parole continu. L'insertion d'un silence suffisant à la suite d'un certain nombre de groupes accentuels facilite le travail de l'auditeur et du lecteur. La durée laissée aux pauses de respiration (d'inhalation de l'air lors du cycle de respiration est d'environ 500 ms<sup>13</sup>. Dans l'hypothèse d'un débit oral moyen de 4 syllabes par seconde, et un nombre de syllabes moyen par groupe accentuel de 6, on peut estimer le nombre maximum de groupes accentuels qui peuvent être mémorisés pendant 3 secondes, toujours en parole continue, de l'ordre de seulement 2 ou 3 !

Heureusement le locuteur est contraint par son cycle de respiration à interrompre sa production de parole après des durées équivalentes, souvent plus courtes. Par contre en lecture, la vitesse maximale est d'environ 250 ms par groupe accentuel. On peut donc en 3 secondes mémoriser 12 groupes accentuels, ce qui constitue la limite pratique de l'espacement entre des signes de ponctuation successifs, invitant chacun à une courte pause dans la lecture.

<sup>12</sup> Voir par exemple MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel, « El silencio del verso. La pausa y sus implicaciones métrico-estilísticas », *Rhythmica*, XVII (2019), pp. 55-81.

<sup>13</sup> WŁODARCZAK, Marcin, & HELDNER, Mattias, « Respiratory Constraints in Verbal and Non-verbal Communication », *Front Psychol*, 8 (2017), p. 708.

On peut raisonnablement faire l'hypothèse que l'accès au sens poétique d'un vers (ou d'un texte en général) demande plus de temps que le simple accès au sens lexical, c'est-à-dire sans toutes les « figures de style » telles que métaphores, plus ou moins bien répertoriées dans l'analyse littéraire.

### ***Les déplacements et les permutations syntaxiques***

Les déplacements syntaxiques fréquents dans la versification classique ne favorisent pas non plus la compréhension du texte à l'oral. Des vers bien connus comme *Contre nous de la tyrannie l'étendard sanglant est levé* ou *Qui va du dieu des morts déshonorer la couche* (*Phèdre*, J. Racine) demandent un recalcul syntaxique pour rétablir la forme attendue, la structure prosodique étant d'un secours limité :

L'étendard sanglant de la tyrannie est levé contre nous

et

Qui va déshonorer la couche du dieu des morts.

Ce recalcul prend environ au moins une demi-seconde après la fin du vers (« Closure Positive Shift »). Dans une production de parole continue, ce recalcul est pratiquement impossible.

En résumé, l'accès au sens et au sens poétique en particulier procède par le phrasé et la reconstruction de la structure prosodique, permettant l'identification des groupes accentuels (durée minimale 250 ms) et le (re)calcul de la structure syntaxique à partir de la hiérarchie des groupes accentuels indiqués par les contours mélodiques placés sur les voyelles accentuées (durée de 500 ms environ). On comprend que des pauses sont bienvenues pour permettre à l'auditeur d'avoir accès au sens du texte.

### ***Phrasé, structure prosodique et pauses dans la versification***

Les exemples brièvement traités ici portent successivement sur un court extrait de *Phèdre*, de Racine, interprété par Sarah Bernhardt<sup>14</sup> et par Marie Bell<sup>15</sup>, la première strophe de « L'Albatros »

<sup>14</sup> BERNARDT, Sarah (1902), Extrait de *Phèdre*, enregistré par Thomas Edison. [<https://www.youtube.com/watch?v=FWGjd39dPg8>].

<sup>15</sup> BELL, Marie (1975), Extrait du film français réalisé par Pierre Jourdan. [<https://www.youtube.com/watch?v=FIxUPxYNz5M>].

de Charles Baudelaire interprété par André Nerman<sup>16</sup>, et finalement un poème contemporain de Jean-Pierre Lemaire<sup>17</sup>, dit par l'auteur.

Un premier exemple porte sur les 4 premiers vers d'un enregistrement de *Phèdre* (Jean Racine, 1677) par Sarah Bernardt (1844-1923), datant de 1902 (*Phèdre*, Acte 1 Scène 1). Sarah Bernardt a rencontré Thomas Edison lors d'une tournée à New York et y a enregistré cet extrait sur cylindre :

Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.  
Je l'aime, non point tel que l'ont vu les Enfers,  
Volage adorateur de mille objets divers,  
Qui va du dieu des morts déshonorer la couche ;

La fig. 1 montre l'analyse acoustique (obtenue par le logiciel WinPitch<sup>18</sup>) représentant l'onde de parole et la courbe mélodique, sur laquelle on a ajouté une annotation graphique des contours mélodiques. Ces contours permettent de déterminer la structure prosodique indiquée par les relations de dépendance entre groupes accentuels. La structure prosodique est représentée par des arbres aux branches orthogonales, qui indiquent également la direction de la dépendance (ici toujours « à droite », c'est-à-dire vers un contour situé plus loin dans la phrase). Outre le signal de parole, la figure montre l'évolution de la courbe mélodique, mesure de la fréquence de vibration laryngé des plis vocaux, variant ici de 250 Hz à 360 Hz environ.

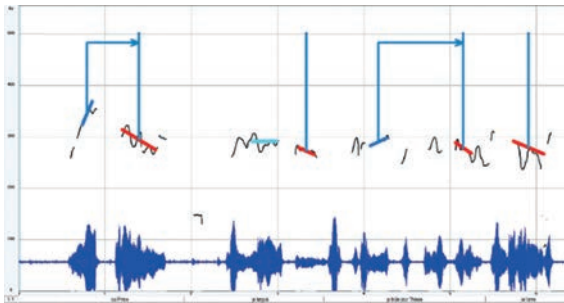


Figure 1. Extrait d'une lecture d'un vers de *Phèdre* de Jean Racine, enregistré en 1902 par Sarah Bernardt. La courbe mélodique variant d'environ 250 Hz à 360 Hz est caractérisée par des vibratos importants.

<sup>16</sup> NERMAN, André (consulté le 21-07-2020) [<https://wheatoncollege.edu/vive-voix/titres/lalbatros/>].

<sup>17</sup> LEMAIRE, Jean-Pierre (consulté le 21-07-2020), *La ménagère*, extrait de *Meubler le silence*. [<https://www.youtube.com/watch?v=wB7FxYzxNQM>].

<sup>18</sup> WINPITCH : logiciel d'analyse acoustique de la parole. [[www.winpitch.com](http://www.winpitch.com)].

Sarah Bernardt parvient à réaliser toutes les syllabes, même non-accentuées, avec des vibratos importants oscillant autour des contours mélodiques montants et descendants. Ce type de réalisation était à l'époque la norme dans le discours politique tel enregistré à l'Assemblée Nationale avant 1914<sup>19</sup>. On peut toutefois estimer les contours mélodiques des voyelles accentuées à partir des syllabes attendues comme accentuées. Ces contours définissent quatre structures prosodiques indépendantes indiquées entre crochets :

[OuI, PrINce],  
 [je lANguis],  
 [je brûle pour ThésÉE]  
 [je l'AIme]. (Acte 1, scène IV).

Il y a donc une segmentation du texte différente de celle suggérée par la ponctuation (*je languis, je brûle pour Thésée*) et un regroupement prosodique.

Dans la suite de la strophe par contre, [*non point tel que l'ont vu les Enfers, Volage adorateur de mille objets divers*], les contours prosodiques sont tous neutralisés, donnant une structure prosodique « plate » d'énumération, rendant la compréhension de l'interprétation peu aisée.

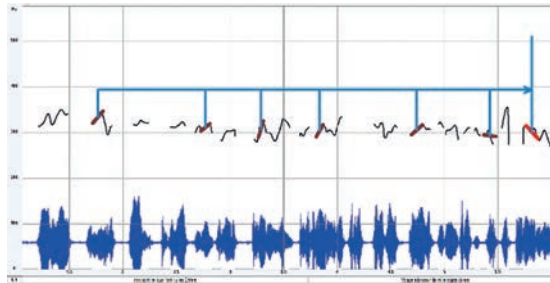


Figure 2. Lecture des vers de *Phèdre* [*non point tel que l'ont vu les Enfers, Volage adorateur de mille objets divers*] par Sarah Bernardt. Outre les vibratos réalisés sur chaque voyelle, on observe que les syllabes accentuées portent toutes un contour neutralisé, résultant en une structure prosodique d'énumération.

<sup>19</sup> MARTIN, Philippe, *Intonation du français*, Paris, Armand-Colin, 2009.



La fig. 3 montre une interprétation plus moderne.

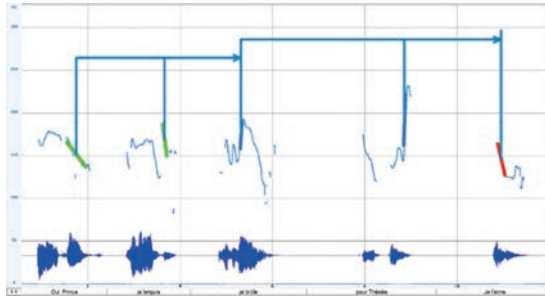


Figure 3. Extrait d'une lecture d'un vers de *Phèdre* de Jean Racine, enregistré en 1975 par Marie Bell.

Dans l'interprétation de Marie Bell (1900-1985), enregistrée en 1975, les vibratos ont disparu, les contours mélodiques sont nettement marqués et supérieurs au seuil de glissando, menant à la structure prosodique regroupant

[Oui, PrINce], [je l'ANguis], [je brÛle] [pour ThésÉE] [Je l'Aime]

avec un enjambement prosodique et une séparation du groupe syntaxique *je brûle pour Thésée* par une pause importante.

Dans la poésie classique, une correspondance évidente apparaît entre la phrase et la strophe, le syntagme de premier niveau et le vers, la coupure séparant le vers en syntagmes prosodiques et l'hémistiche, ainsi que la césure de l'hémistiche en groupes accentuels. Pour illustrer ce point, j'ai choisi la première strophe d'un poème très connu de Charles Baudelaire, « L'albatros », paru dans le recueil *Les fleurs du mal* en 1857 :

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage  
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,  
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,  
 Le navire glissant sur les gouffres amers.

La ponctuation, en particulier dans le premier vers, impose un phrasé résultant d'un débit de parole relativement lent :

[SouVENt], [pour s'amusER], [les hOMmes] [d'équIPAge]  
 [PrEnnent] [des albatrOS], [vastes oisEAUx] [des mERs],  
 [Qui suIVent], [indolENTs] [compagnONs] [de voyAge],  
 [Le navIRE] [glissANT] [sur les gOUffres] [amERs].

Le phrasé et la structure prosodique réalisés par André Nerman sont représentés Fig. 4.

Ici l'effet poétique ne paraît être pleinement accessible qu'en donnant du temps à l'auditeur. Mais comment s'assurer d'un débit de lecture suffisamment lent avec les limites typographiques ?

Ces différentes possibilités laissent donc un choix, Dans cette version l'interprète s'est permis quelques variantes à l'intérieur de contraintes imposées par la ponctuation et la disposition graphique des vers. Ces pauses importantes incitent l'auditeur à une compréhension plus attentive du texte, la parole de l'interprète restant plus longtemps dans la mémoire à court terme.

[SouvENT pour s'amusER,]  
 [les hOmmes d'équipAge PrEnnent des albatrOs,]  
 [vAstes oisEAUx des mErs,]  
 [Qui suIvent,]  
 [indolENTs compagnONs de voyAge,]  
 [Le navIre glissANT sur les gOUffres amErs]

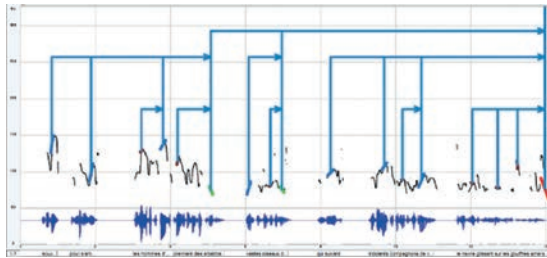


Figure 4. Première strophe de « L'Albatros » de Charles Baudelaire, dit par André Nerman. Analyse acoustique des contours mélodiques et structure prosodique correspondante.

L'accès au sens poétique n'est plus ralenti par le décodage des déplacements syntaxiques caractéristiques de l'époque classique, la ponctuation et la disposition graphique des vers suggérant des pauses bienvenues. Le seul avantage de cet arrangement est de démontrer le respect du format par les rimes. Le même texte avec la seule ponctuation n'invite pas à une lecture avec des pauses aussi importantes : *Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage prennent des albatros, vastes oiseaux des mers, qui suivent, indolents compagnons de voyage, le navire glissant sur les gouffres amers.*

Un exemple de poésie contemporaine est donné par Jean-Pierre Lemaire (1948-). Il s'agit de « La ménagère », extrait du recueil *Le pays derrière les larmes* publié en 2006. Sans disposition graphique particulière, ce court texte ne semble pas offrir d'interprétation poétique remarquable :

La ménagère. Quand elle a fini de cirer les meubles, d'essuyer les vases, le dos des vieux livres, elle s'assied, la tête vide. Les grains de lumière ont partout remplacé les grains de poussière mais qui verra la différence ? Le soleil seul la félicite.

Mais sa disposition graphique dans le recueil imprime un tout autre rythme :

La ménagère.  
 Quand elle a fini de cirer les meubles,  
 d'essuyer les vases, le dos des vieux livres,  
 elle s'assied, la tête vide.  
 Les grains de lumière ont partout remplacé  
 les grains de poussière  
 mais qui verra la différence ?  
 Le soleil seul  
 la félicite

La figure 5 permet de visualiser les effets réalisés par l'auteur dans sa lecture :

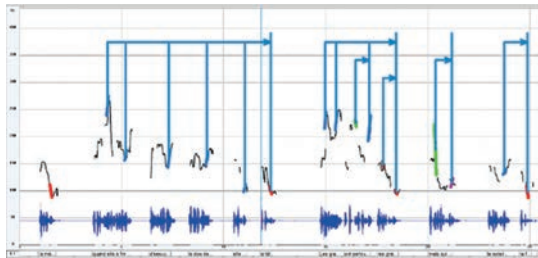


Figure 5. Poème « La ménagère » de Jean-Pierre Lemaire, dit par l'auteur. Analyse acoustique des contours mélodiques et structure prosodique correspondante.

On constate que ce sont essentiellement les pauses et non les contours mélodiques, dont l'alternance montant-descendant est réduite, qui conduisent l'auditeur ou le lecteur à réaliser un accès au sens poétique qui dépasse la simple identification des groupes accentuels successifs, en particulier par l'accélération dans les strophes successives.

[*Quand elle a finI*] [*de cirer les mEUbles*] [*d'essuyer les vAses*]  
 [*le dos des vieux lIvres*] [*elle s'assiEd*] [*la tête vIde*] durée 9,2 s. pause 2 s.  
 [*Les graINs*] [*de lumiEre*] [*ont partout remplacE*] [*les grains de poussieRE*]  
 durée 4 s. pause 1,4 s.  
 [*mais quI*] [*verra la différENce*] ? 1,7 s. pause 1,2 s.  
 [*Le soleil sEUl*] durée 1,1 s. pause 3 0,5 s.  
 [*la félicite*] durée 0,7 s.

Les strophes ont des durées décroissantes jusqu'à l'avant dernière, qui pose une question. La réponse vient après 1,2 s, en deux parties séparées par une demi seconde de silence.

### **Conclusion**

J'ai essayé d'analyser les effets cognitifs dans la lecture des vers classiques et contemporains de l'abandon du corset rythmique en vigueur dans la période classique, et un remplacement par un système de pauses placées à des endroits stratégiques du texte.

D'un certain point de vue, la versification classique brime l'accès au sens, et en particulier l'accès au sens poétique, par un rythme de diction imposé, par un jeu d'ajustement du nombre de syllabes des vers (« e » graphique, diérèse, synérèse), enjambements, permutations syntaxiques, et un usage parcimonieux des pauses, semant une possible confusion chez l'auditeur et rendant la compréhension du texte malaisée. Cependant, contrairement à l'auditeur, le lecteur aura bien moins de difficultés à accéder au sens du texte, ayant tout le loisir d'en déjouer les pièges rythmiques et syntaxiques.

La versification contemporaine par contre, ayant jeté les contraintes classiques aux oubliettes, laisse le texte intact en ne jouant que sur les pauses pour en moduler le rythme, donnant ainsi à l'auditeur comme au lecteur un bien meilleur accès au sens qu'il soit littéral ou poétique.

**RITMO Y VARIACIÓN DE LOS REFRANES:  
DIACRONÍA, DIATOPIA Y MANIPULACIONES**

**RHYTHM AND VARIATION OF PROVERBS:  
DIACHRONY, GEOGRAPHICAL VARIATION  
AND MODIFIED PROVERBS**

**RYTHME ET VARIATION DES PROVERBES:  
DIACHRONIE, DIATOPIE ET  
DÉTOURNEMENTS**

ALEXANDRA ODDO  
Université Paris Nanterre

**Resumen:** La importancia del metro, del ritmo y de la rima en los refranes ha sido señalada en repetidas ocasiones y se verifica en numerosos ejemplos que, para su observación, se han limitado hasta ahora al estudio de un refrán «fijado» en un estado de lengua sincrónico, sin tener en cuenta su potencial variabilidad tanto en diacronía como en diatopía. Este trabajo pretende investigar la permanencia de dichas características cuando los enunciados se ven sometidos a transformaciones que se mantienen en diacronía o en diatopía, o incluso cuando son manipulados voluntariamente.

**Palabras clave:** refranes, ritmo, variación diacrónica, variación diatópica.

**Abstract:** The importance of metrics, rhythm and rhyme in proverbs has been noticed and pointed out in many cases, but the studies have so far been limited to a fixed vision of the saying. A diachronic and a geographical approach show that every kind of variation can produce variants and this work aims at investigating the permanence of these remarkable characteristics when the statements are transformed.

**Keywords:** proverbs, rhythm, diachrony, geographical variation.

**Résumé:** L'importance de la métrique, du rythme et de la rime au sein des proverbes a été signalée à plusieurs reprises. Elle est remarquable dans de nombreux exemples qui présentent tous un proverbe figé dans un état de langue synchronique qui ne tient donc pas compte de ses possibilités de variation dans le temps (diachronie) et dans l'espace (diatopie). L'objectif de ce travail est de mesurer l'importance de ces caractéristiques rythmiques – et leur éventuelle conservation ou élimination – lorsqu'il y a variation, transformation ou manipulation.

**Mots-clés:** proverbes, rythme, variation diachronique, variation diatopique.

La importancia del ritmo en los refranes ha sido señalada en repetidas ocasiones tanto por los paremiólogos<sup>1</sup> como por investigadores especialistas de la métrica y del ritmo. Así, pudo observar Arcadio Pardo que los metricistas a menudo habían podido considerar que muchos refranes tradicionales eran versos<sup>2</sup> y más de una vez se ha postulado la existencia de un artificio rítmico propio de estas producciones<sup>3</sup>, situándose su especificidad entre verso y prosa: «[...] estos refranes están entre el verso y la prosa, y poseen su propia entidad rítmica, que todos han reconocido en la lengua española»<sup>4</sup>.

La presencia de un patrón rítmico estructurante es una hipótesis que se ha verificado con numerosos ejemplos que, hasta ahora, se han limitado al estudio de un refrán «fijado» en un estado de lengua sincrónico y sin tener en cuenta su potencial variabilidad tanto en diacronía como en diatopía. Queda, pues, por investigar si dicha característica y dicho patrón rítmico se conservan a pesar de las transformaciones que pueden en varias situaciones discursivas alterar

<sup>1</sup> Se pueden citar como referencias recientes los trabajos de ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Estructura(s) métrica(s) en los refranes», *Paremia*, 8 (1999), pp. 25-36; «Matrices rythmiques et parémies», en Jean-Claude Anscombre, Bernard Darbord y Alexandra Oddo (coords.), *La parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 147-158; DARBORD, Bernard, «La rhétorique du proverbe», en Jean-Claude Anscombre, Bernard Darbord y Alexandra Oddo (coords.), *La parole exemplaire...*, cit., pp. 170-182; D'ANDREA, Giulia, «Qui dit proverbe... dit rythme?», *Scolia*, 31 (2017), pp. 101-118 y VILLIERS, Damien, «Marqueurs stylistiques: leur poids dans la définition et la genèse des proverbes», *Scolia*, 31 (2017), pp. 79-100 pero el interés que suscita esta relación empieza ya en la década de los ochenta. Véase RODEGEM, François, «La parole proverbiale», en François Suard y Claude Buridant (coords.), *Richesse du proverbe*, Lille, Presses Universitaires, 1984, pp. 121-135.

<sup>2</sup> PARDO, Arcadio, «Verso aislado, verso solo, verso-poema», *Rhythmica*, II, 2 (2004), pp. 201-233, p. 203.

<sup>3</sup> «El refrán tiene normalmente algún artificio rítmico que lo acerca al verso» (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, Colección filológica, 1985, p. 123).

<sup>4</sup> LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Editorial Gredos, 1969, pp. 86-87.

el refrán, dándose incluso el caso de modificaciones perennes. Los ejemplos siguientes ponen de manifiesto la transformación que pueden experimentar los refranes<sup>5</sup> en diacronía:

- (1) Haz bien y no cates a quien (siglo xv - García de Castro<sup>6</sup>, Santillana<sup>7</sup>) > Haz bien y no mires a quién (siglo xx<sup>8</sup>).
- (2) Quien burla al burlador cien días gana de perdón (siglo xv - García de Castro, Santillana) > Quien roba a un ladrón, tiene cien años de perdón (siglo xx - Doval, Junceda).

Nuestro estudio quiere abarcar también la posibilidad de una variación diatópica que queda plasmada en los dos ejemplos siguientes:

- (3) A falta de pan buenas son tortas (España, Doval) > A falta de pan, tortillas (cemitas /cemas / semas / acemitas / casabe)<sup>9</sup>.
- (4) A caballo presentado, no hay que mirarle el diente / A caballo regalado, no le mires el dentado (España, Doval) / A caballo regalado, no le mires el diente (España, Junceda) > A caballo regalado (no se le mira el pelo / el colmillo / no se le busca colmillo)<sup>10</sup>.

Y, por fin, incluye también las distintas manipulaciones a las que pueden verse sometidos los refranes, por ser enunciados compartidos por una comunidad lingüística y, por ende, estar más expuestos al principio de economía descrito por Pottier<sup>11</sup>.

- (5) A la cama no te irás sin saber una cosa más > A la cama no te irás, sin deber un poco más.

<sup>5</sup> Los refraneros que constituyen el corpus de este trabajo se citarán en este trabajo por el nombre de su autor.

<sup>6</sup> GARCÍA DE CASTRO, Diego, *Seniloquium* (ca. 1480), traducción y edición crítica de Fernando Cantalapiedra Erostarbe y Juan Moreno Uclés, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2006.

<sup>7</sup> MARQUÉS DE SANTILLANA (Íñigo López de Mendoza), *Refranes que dizen las viejas tras el fuego* (1454), edición de Hugo Bizzarri, Kassel, Reichenberger, 1995.

<sup>8</sup> Las dos colecciones contemporáneas son las de DOVAL, Gregorio, *Refranero temático español*, Madrid, Ediciones del Prado, 1997 y JUNCEDA, Luis, *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

<sup>9</sup> Estas variantes se registran en varios países latinoamericanos. Véase SEVILLA MUÑOZ, Julia, y CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús (dirs.), *1001 refranes españoles con su correspondencia en ocho lenguas (alemán, árabe, francés, inglés, italiano, polaco, provenzal y ruso)*, Madrid, Eunsá, 2.ª edición revisada y ampliada, 2008, p. 36.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.

<sup>11</sup> Este concepto lo desarrolla Bernard POTTIER en *Semántica general*, Madrid, Gredos, 1993, p. 20: «El que una novela contemporánea tenga por título *Érase dos veces* implica el conocimiento de una lexía de referencia: la fórmula del pasado mítico *érase una vez*. El título funciona como ecónimo de la lexía memorizada».



- (6) Más vale pájaro en mano que ciento volando > Más vale euro en la mano, que ciento volando<sup>12</sup>.

### ***Sobre variación y ritmo. Conceptos y terminología***

El concepto de variación, así como el de ritmo, requieren que se puntualice el enfoque teórico que constituye el marco de esta reflexión mediante un breve recorrido a través de la terminología usual y las definiciones que se manejan en estos dos ámbitos.

La principal característica de la lengua, cuando se materializa en el habla, es que varía, en diacronía y en sincronía, dentro de lo que llamamos un diasistema. Según el *Diccionario de términos clave de ELE* del Centro Virtual Cervantes:

Se entiende por variación lingüística el uso de la lengua condicionado por factores de tipo geográfico, sociocultural, contextual o histórico. La forma como los hablantes emplean una lengua no es uniforme, sino que varía según sus circunstancias personales, el tiempo y el tipo de comunicación en que están implicados. En función del factor que determina el distinto empleo de una misma lengua, se consideran varios tipos de variaciones: la variación funcional o *diafásica*, la variación sociocultural o *diastrática*, la variación geográfica o *diatópica* y la variación histórica o *diacrónica*<sup>13</sup>.

De lo dicho se infiere que la lengua estándar es solo una proyección funcional. Esta capacidad de variación es inherente a la lengua que diferencia, por definición, la norma, una construcción funcional idealizada, y el habla, sometida a variaciones de distinta índole ya que la homogeneidad y la unidad de un sistema lingüístico siempre se verán impactadas por la diversidad de los usos. En el ámbito de los refranes todas estas variaciones nos interesan porque, en mayor o menor medida, van a alterar los refranes y producir variantes tanto en diacronía, con la corrección del arcaísmo ‘catar’ del ejemplo (1) como en sincronía, con la documentación de variantes léxicas en diccionarios contemporáneos de refranes en el caso del ejemplo (4) ‘diente’, ‘colmillo’ y ‘pelo’.

También conviene destacar que la variación conlleva implicaciones en el ámbito de la semántica ya que a la cuestión de la producción de variantes ya evocada debe añadirse la noción conexas

<sup>12</sup> «Refranes de la crisis» documentados en el sitio Foro-ciudad.com [<https://www.foro-ciudad.com/asturias/serin/mensaje-11077050.html>] (consultado el 01/07/2020).

<sup>13</sup> CENTRO VIRTUAL CERVANTES, *Diccionario de términos clave de ELE*, «La variación lingüística». [[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/variacionlinguistica.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/variacionlinguistica.htm)].

de variable, es decir, el concepto abstracto que designa las diferentes unidades del conjunto paradigmático de lexías que pueden ser solicitadas en el habla. En efecto, las situaciones de parasinonimia descritas por Pottier<sup>14</sup> se producen también en el marco de los refranes y pueden afectar ora su léxico ora el enunciado en su conjunto<sup>15</sup>. Esta noción es precisamente la que permite deslindar satisfactoriamente las variantes y las manipulaciones: en los ejemplos sacados a colación en la introducción, el (3) y el (4) presentan una variación limitada a categorías bien definidas –en (3) la masa y los ingredientes que entran en su preparación y en (4) las características físicas del caballo–, mientras que los refranes de (5) y (6) han sido sometidos, al pasar de ‘saber’ a ‘deber’ y, de un modo aún más llamativo, de ‘pájaro’ a ‘euro’, a manipulaciones imprevisibles en el ámbito lingüístico que García-Page califica de «alteraciones estructurales de forma libre y espontánea, no reguladas o conformes a una instrucción o canon»<sup>16</sup>.

Las variaciones potenciales de los refranes que ofrece la lengua se articulan en este trabajo con otro eje de estudio, el del ritmo, concebido en este como una serie de rasgos métricos, rítmicos o rítmicos<sup>17</sup> que para muchos investigadores son una característica inherente de estos enunciados<sup>18</sup>. Cabe señalar que numerosos estudiosos del refranero han relacionado la presencia del ritmo en el refranero con el ritmo general y natural que posee la lengua que los crea. En esta vena se sitúan Taylor<sup>19</sup>, desde los años treinta, y más tarde Anscombe<sup>20</sup>, ya que según ellos, se verifica una adaptación de los patrones rítmicos de los refranes a la poesía natural de cada lengua (grupos fónicos medios, tipos de versos predilectos, sílabas tónicas, etc.). Como tuvimos ocasión de señalarlo en un

<sup>14</sup> POTTIER, Bernard, *Semántica general*, *cit.* p. 38.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>16</sup> GARCÍA PAGE, Mario, «Los otros ‘falsos amigos’ de la fraseología: variantes genuinas y variantes espurias», en Carmen González Royo y Pedro Mogorrón Huerta (eds.), *Fraseología contrastiva: lexicografía, traducción y análisis de corpus*, Alicante, Publicaciones de la universidad de Alicante, 2011, pp. 95-108, p. 96.

<sup>17</sup> Para VILLERS, Damien, «Marqueurs stylistiques...», *cit.*, p. 80, los marcadores estilísticos deben entenderse como hiperónimo que engloba todos los fenómenos formales y sonoros que confieren al enunciado un estilo distintivo.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 82-85.

<sup>19</sup> TAYLOR, Archer, *The Proverb*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press y Hatboro (Pennsylvania)/Copenhagen (Denmark), Folklore Associates-Rosenkilde and Bagger, 1931.

<sup>20</sup> ANSCOMBE, Jean-Claude, «Matrices rythmiques et parémies», *cit.*, p. 152.

trabajo anterior<sup>21</sup>, las definiciones que se aplican al corpus poético en gran medida pueden trasladarse a los refranes, aunque este planteamiento metodológico haya podido desencadenar algunas críticas por parte de especialistas de la poesía<sup>22</sup>. De hecho, el modelo de estudio del ritmo preconizado por Pardo para la poesía se puede aplicar a una gran diversidad de enunciados lingüísticos, como refranes, títulos<sup>23</sup> o eslóganes y permite evaluar, mediante una serie de elementos estables y sistemáticos, presentes todos o solo en parte, si una secuencia dada es portadora de un ritmo.

La observación del ritmo empieza por la del metro, de las pausas, luego se adentra en el estudio primordial de la distribución de los acentos, para ahondar finalmente esta investigación con un estudio pormenorizado de las unidades rítmicas y de sus encadenamientos<sup>24</sup>.

Recordemos con Arcadio Pardo que «los metricistas han señalado que, efectivamente, pueden considerarse versos muchos de los refranes tradicionales»<sup>25</sup>. Según Anscombe también, el ritmo es una característica estructurante de las paremias: «no se trata de estructuras que se fundamentan en la rima –o no solamente– sino de estructuras rítmicas (ya que las primeras son solo una modalidad de las segundas)»<sup>26</sup>. Asimismo menciona López Estrada en *Métrica española del siglo xx* una serie de procedimientos que le confieren al refrán «su propio artificio rítmico» y «su propia entidad rítmica»<sup>27</sup>. Estas aseveraciones incitan a considerar que dichos patrones rítmicos son un rasgo definitorio de los refranes, que el ritmo ocupa un lugar preponderante para la identificación de estos enunciados con

<sup>21</sup> ODDO, Alexandra, «Historia de una pareja: el ritmo en el refranero español», *Rhythmica, Revista española de métrica comparada*, 13 (2015), pp. 173-192.

<sup>22</sup> Especialmente Gouvard, como se explica en VILLERS, Damien, «Marqueurs stylistiques», *cit.*, p. 90.

<sup>23</sup> Véase PARDO, Arcadio: «Verso aislado...», *cit.* y en este mismo volumen «La métrica en el refranero español».

<sup>24</sup> PARDO, Madeleine y Arcadio, *Précis de métrique espagnole*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 57.

<sup>25</sup> PARDO, Arcadio: «Verso aislado...», *cit.*, p. 203.

<sup>26</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Grandeurs et misères linguistiques de la parémiologie», *Crisol*, 14 (2011), pp. 59-81, p. 73. Véase también DESSONS, Gérard, «Pour une rythmique du proverbe», *La Licorne*, 125 (1984), pp. 22-33.

<sup>27</sup> LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Métrica española*, *cit.*, pp. 86-87. Véase también DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, *cit.*, p. 123: «El refrán tiene normalmente algún artificio rítmico que lo acerca al verso. El hecho de que se relacionen dos ideas lleva a que la tendencia a este paralelismo se vea reforzada por la rima o por el isosilabismo de los dos miembros».

la categoría lingüística de los refranes<sup>28</sup> y que, de hecho, también cumple un papel importante en los procesos de transformación de estos enunciados que conllevan tanto la evolución en diacronía y en diatopía como la desautomatización<sup>29</sup>.

### **Ritmo y variación diacrónica**

Para medir las implicaciones de la variación diacrónica en el ritmo de los refranes, nos detendremos en tres grandes tipos de transformaciones y limitaremos nuestro corpus a algunos ejemplos sobresalientes que permiten, sin embargo, ejemplificar el sistema del refranero: la evolución estructural; la evolución morfosintáctica y los cambios léxicos.

Los cambios estructurales en diacronía pueden ser de diversa índole y conllevar una reestructuración total del enunciado. Esto se produce en el caso de los refranes truncados o alargados, o cuando se modifica la estructura de origen de la paremia<sup>30</sup> por ejemplo. Estos ajustes se producen en otras lenguas y Anscombe menciona el proceso de lexicalización al que se ven sometidas las nuevas estructuras:

Il peut se faire – et les exemples en sont fréquents – que la forme tronquée se lexicalise et donne naissance à une nouvelle entité parémique, qui élimine généralement la forme pleine. Par exemple la forme originale *À chacun son métier, et les vaches seront bien gardées* est en train de disparaître au profit de la forme tronquée *À chacun son métier*: 292 attestations pour la forme tronquée dans *frTenTen12* contre seulement 12 pour la forme pleine. D'une façon analogue en espagnol, la forme tronquée *Cada loco con su tema* (Spanish WaC = 11) est en train d'éliminer la forme complète *Cada loco con su tema y cada lobo por su senda* (Spanish WaC = 2)<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Estructura(s) métrica(s) en los refranes», *Paremia*, 8 (1999), pp. 25-36, p. 32 y «Matrices rythmiques et parémies», *cit.*, p. 150. Véase también ODDO, Alexandra, *Vers un refranero diachronique : analyse linguistique de l'évolution des proverbes espagnols depuis le Moyen Âge*, Limoges, Lambert Lucas, 2013, pp. 97-101 y 197-204.

<sup>29</sup> Véase MAINGUENEAU Dominique, y GRÉSILLON Almuth, «Polyphonie, proverbe et détournement ou un proverbe peut en cacher un autre», *Langages*, 73 (1984), pp. 111-125 y PALMA, Silvia, *Les éléments figés de la langue*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 163-175.

<sup>30</sup> Sobre las estructuras (o «moldes») más frecuentes en el refranero (artículo cero en posición frontal, relativas sin antecedente, oraciones averbales, etc.), ver GÓMEZ-JORDANA, Sonia, *Le Proverbe : vers une définition linguistique. Étude sémantique des proverbes français et espagnols contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2012, capítulo 2.

<sup>31</sup> «Es posible –y los ejemplos abundan– que la forma truncada se lexicalice y permita la creación de una nueva entidad parémica, que a menudo elimina la forma completa.

Los refranes truncados<sup>32</sup> siguientes han sido amputados en diacronía de su primer miembro:

- (7) De faré, faré nunca me pagué; más vale vn toma que dos te daré (García de Castro); Más vale un «toma» que un dos «te daré» (Doval, Junceda).
- (8) Todo lo faré, mas casa con dos puertas no la guardaré (García de Castro); Casa con dos puertas, mala es de guardar (Doval, Junceda).
- (9) Yo a buenas y vos a malas, no puede ser mas negro el cuervo que sus alas (Santillana); No puede ser más negro el cuervo que sus alas (Doval, Junceda).

En cambio, los refranes que vienen a continuación han sufrido la pérdida de su segundo miembro, un fenómeno por cierto mucho más corriente<sup>33</sup>.

- (10) A quien Dios quiere bien, la casa le sabe y a quien mal, la casa y el hogar (García de Castro); A quien Dios bien quiere la casa le sabe (Santillana, Junceda).
- (11) Antes que cases cata que fazes, que no es ñudo que assi desates (Santillana); Antes que te cases, mira lo que haces (Doval, Junceda).
- (12) Tanto vales quanto has y tu auer de mas (Santillana); Tanto vales como tienes / Cuanto tienes, tanto vales (Doval, Junceda).

En los ejemplos (7), (8) y (9) llama la atención en primer lugar una pérdida de la rima consonante (las rimas faré/daré; faré/guardaré y malas/alas se pierden con la reconstrucción del enunciado), por lo que no parece, si nos fijamos en estos ejemplos, que la rima tenga más importancia que otros elementos rítmicos. Lo que sí se comprueba en cada cambio de la morfología original del refrán es que el enunciado final se amolda a los patrones métricos más representativos de sistema: isosilabismo<sup>34</sup> (en (12), 4/4; en (8), (10)

---

Por ejemplo, la forma original *A chacun son métier, et les vaches seront bien gardées* está siendo suplantada por la forma truncada *A chacun son métier* (documentada 292 veces en *frTenTen12* contra solo 12 en el caso de la forma completa. Del mismo modo, la forma truncada *Cada loco con su tema* (Spanish WaC = 11) está eliminando la forma completa *Cada loco con su tema y cada lobo por su senda* (Spanish WaC = 2)» (nuestra traducción) (ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Variantes, variations et figement en parémiologie», *Cahiers de lexicologie*, 116 (2020), pp. 15-44, p. 27).

<sup>32</sup> Sobre los refranes truncados, véase también FASLA, Dalila, «Conmutación léxica, relaciones semánticas y truncamiento paremiológico», *Paremia*, 8 (1999), pp. 161-164, y ODDO, Alexandra, «Phénomènes de troncature», en Jean-Claude Anscombre, Bernard Darbord y Alexandra Oddo (eds.), *La parole exemplaire, cit.*, pp. 133-146.

<sup>33</sup> El fenómeno es también frecuente en sincronía. Véase *ibid.*, pp. 133-146.

<sup>34</sup> Aunque el isosilabismo no es sistemático, resulta frecuente. En un trabajo dedicado a los refranes franceses, Martin demuestra que todo tipo de combinaciones son posibles

y (11) 6/6 y en (9) 7/7) en todos los casos menos el del ejemplo (7) —que bien podría ser considerado también como isosilábico sin la sinalefa entre «vale» y «un»—<sup>35</sup>. El elemento relevante aquí no es el abandono de una forma métrica o de una rima por otra forma sino la necesidad para el nuevo enunciado de presentar rasgos rítmicos o métricos identificables.

La observación de los refraneros desde una perspectiva diacrónica también proporciona ejemplos de la transformación inversa: algunos refranes se han alargado en el transcurso de la historia, sobre todo durante el Siglo de Oro —y seguramente por obra de los compiladores, sobre todo Correas— lo que plantea de nuevo la cuestión de la rima<sup>36</sup> o del ritmo tras estas modificaciones estructurales:

- (13) Una golondrina no faze verano (García de Castro, Santillana); Ni un dedo hace mano, ni una golondrina verano (Doval, Junceda).
- (14) A otro perro con ese hueso (Santillana); A otro perro con ese hueso, que yo roído lo tengo (Junceda).
- (15) Cada loco con su piedra (García de Castro); Cada loco con su tema, y cada lobo por su senda (Doval)/Cada loco con su tema, y cada llaga con su postema (Doval, Junceda).
- (16) En cada tierra su vso (García de Castro, Santillana); En cada tierra, su uso, y en cada casa, su costumbre (Doval, Junceda).
- (17) La pobreza non es velleza (García de Castro); Pobreza no es vileza, mas deslustra la nobleza (Doval, Junceda).
- (18) Obras son querencias (Santillana); Obras son amores, que no buenas razones (Doval, Junceda).
- (19) Por el dinero, bayla el perro (García de Castro, Santillana); Por dinero baila el perro, y por pan si se lo dan (Junceda); Por dinero baila el can, y por pan si se lo dan (Doval).

Con estos ejemplos se evidencia por un lado la importancia de los esquemas binarios en el refranero y por otro, la voluntad de

---

en segmentos inferiores o iguales a siete sílabas, aunque en dicho caso, su lectura tenderá a ajustar la lectura de cada parte para igualar la duración de cada una. Véase MARTIN, Philippe, «Intonation, rythme et eurhythmie de locutions et proverbes français», en Jean-Claude Anscombe, Bernard Darbord y Alexandra Oddo (coords.), *La parole exemplaire, cit.*, pp. 159-169, p. 168.

<sup>35</sup> Esta hipótesis es además la más verosímil si se tiene en cuenta el aspecto semántico de oposición entre los numerales «un» y «dos».

<sup>36</sup> «La función estructurante del homeoteleuton es la que ocasiona las maquinaciones que se efectúan en la terminación de las dos cláusulas con vistas al logro de la rima. El ripio, combatido en el verso, es un recurso normal en el refrán. [...] La forma más elemental de este artificio consiste en la introducción de un nombre propio al final de uno de los miembros para que se aparezca con el otro: «El asnillo de Caracena, mientras más andaba más ruín era» (HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto, «Estilística del refrán», *Paremia*, 6 (1997), pp. 327-332, p. 328).

crear una rima entre los dos miembros del refrán<sup>37</sup>, y esto resulta aún más obvio en los ejemplos (15) y (19), para los que los dos diccionarios contemporáneos ofrecen dos variantes. Son interesantes estas rimas en la medida en que se solicitan arcaísmos lingüísticos ('can', 'postema') para llegar a este resultado lo que subraya la importancia e incluso a veces la preeminencia de dichos rasgos fónicos en estas producciones de la lengua, sobre todo si se tienen en cuenta las dificultades de comprensión del enunciado que potencian tales procedimientos.

La evolución morfosintáctica en diacronía puede acarrear cambios en los determinantes, los diminutivos, los adverbios o los verbos por ejemplo<sup>38</sup>. En los dos ejemplos siguientes, la actualización del enunciado pasa del artículo cero en posición frontal<sup>39</sup> al artículo definido, lo que, si no afecta el ritmo y el metro del primer refrán, sí permite llegar al isosilabismo (pasando de 3/4 a 4/4) en el segundo caso.

(20) A buen callar, llaman Sancho (García de Castro, Santillana); Al buen callar llaman Sancho (Doval, Junceda).

(21) Buey suelto bien se lame (Santillana); El buey suelto, bien se lame (Doval, Junceda)

Los determinantes demostrativos, que constan de tres series declinables (este/ese/aquel) crean posibilidades similares. Los refranes *A otro perro con ese hueso* y *Aquél es tu amigo, que te quita de ruido* nunca han sido modificados en diacronía por las aliteraciones que producen estas combinaciones y por el contrario, otros enunciados, en busca de efectos sonoros, son recogidos con determinantes distintos:

<sup>37</sup> La cuestión de la rima en los refranes plantea también, como lo subrayó Bizzarri, la de su documentación: «Si repasamos los refranes que aparecen en colecciones sapienciales del siglo XIII, tropezaremos con el inconveniente de que difícilmente utilicen el artificio de la rima. Pero sí lo encontramos aplicado en escritores posteriores, como es el caso de Alfonso Martínez de Toledo, quien provoca rimas aun por un proceso de aglutinación de refranes» (BIZZARRI, Hugo O., *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Laberinto, colección Arcadia de las Letras, 2004, p. 32).

<sup>38</sup> ODDO, Alexandra, *Vers un refranero diachronique*, cit.

<sup>39</sup> Se trata de un tipo de determinación muy frecuente en el refranero y muchos estudiosos lo consideran como un molde característico (véase GÓMEZ-JORDANA, Sonia, *Le Proverbe: vers une définition*, cit.).

- (22) *Aca lo ha Marta con sus pollos* (Santillana); *Allá se lo aia Marta kon sus pollos* (Correas)<sup>40</sup>.
- (23) *Con esos poluos se fizieron esos lodos* (Santillana); *Kon esos lodos se hizieron esos polvos / Kon esos polvos se hizieron estos lodos; o esos lodos / De akellos polvos vienen estos lodos; o se hizieron estos lodos* (Correas); *De aquellos polvos vienen estos lodos* (Junceda).

Con las modificaciones del léxico, por fin, se percibe claramente que, en numerosos casos, estos ajustes en diacronía se enmarcan también en un perfeccionamiento estilístico sistemático de los enunciados. Este afán lo ratifican los nombres presentes en el refranero castellano ya que a menudo sobresalen sus sonoridades o su ritmo a la hora de utilizarlos<sup>41</sup> o de modificarlos en diacronía. La *Marina de Los pollos de dueña Marina, ellos querían comer et ella dáuales agua* (García de Castro) se convierte en *Marta* en la colección de Santillana y en *María* o *Marta* en la de Correas. *Pascual* y *Vidal* alternan en los refranes *Malo es Pascual [y] nunca falta quien le faga mal* (Santillana, Correas, Junceda) y *Malo es vidal y nunca falta quien le haga mal* (Correas). Incluso se pasa de *Pedro* y *Domingo* en *Con lo que Pedro sana, Domjngo adolesçe a Sancha y Marta* en Núñez<sup>42</sup> y más tarde a *Pedro* y *Sancho* en la colección de Junceda. Y así se explica que el refrán medieval *Qual es Yllana, tal casa mantiene* (García de Castro) se recoja con cuatro nombres diferentes en los refraneros : *Yllana, Olallia* (Vallés)<sup>43</sup>, *Olalla* (Núñez) y *Kostanza* (Correas). Estas adaptaciones se dan también en los refranes con topónimos: las características presentes en *Quien bueno es en su villa, bueno será en Seuilla* (García de Castro) y *Quien ruin es en su villa ruin es en Sevilla* (Núñez, Correas), parecen poder

<sup>40</sup> CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1625), texte établi, annoté et présenté par Louis Combet, Bordeaux, Institut d'Études ibériques et ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

<sup>41</sup> Señalan esta propensión HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto, «Estilística...», *cit.*, p. 328 y Anscombre: «Pour assurer cette rime, la langue ne recule devant aucun procédé : utilisation de formes archaïques (anglais *Marry in May, repent alway* au lieu de *always*), apocopes (allemand *Morgen Stund' hat Gold im Mund*), déplacement d'accent tonique (*Yo amo bien, que no amo a alguién*, au lieu de *alguien*), changement de genre (*No diga la boca / lo que pague la coca*, au lieu de *coco*). La langue va même jusqu'à inventer des mots, ainsi dans le plaisant dicton suivant *S'il pleut le jour de Saint Georgeau / pas de fruit à noyaux*» (ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Parole proverbiale et structures métriques», *Langages*, 139 (2000), pp. 6-26, p. 17).

<sup>42</sup> NÚÑEZ, Hernán, *Refranes y proverbios en romance* (1555), edición crítica de Louis Combet, Julia Sevilla Muñoz, Germán Conde Tarrío y Josep Guia, Madrid, Guillermo Blázquez, 2001.

<sup>43</sup> VALLÉS, Pedro, *Libro de refranes y sentencias* (1549), edición crítica de Jesús Cantera y Julia Sevilla, Madrid, Guillermo Blázquez, 2003.



adaptarse a lugares tan diferentes como Sevilla o Castilla... *Quien necio es en su villa, necio es en Castilla* (Doval, Junceda).

En gran medida, y de ser posible, cuando se producen cambios en el léxico, se respeta el patrón rítmico, métrico o rímico original del refrán:

(24) En casa del herrero, cochillo mangorrero (Santillana); En casa del herrero, cuchillo de palo (Doval, Junceda).

(25) Faz bien [y] no cates a quien (Santillana); Haz bien y no mires a quién (Doval, Junceda).

La transformación del patrón, cuando surge, favorece a menudo, en cambio, una nueva estructuración más conforme a los esquemas más representativos del refranero, como se aprecia en el refrán siguiente, cuyo resultado final en los refraneros contemporáneos es una seguidilla (5/7)<sup>44</sup> con rima consonante (ladrón/perdón):

(26) Quien burla al burlador cien días gana de perdón (Seniloquium, Santillana); Quien roba a un ladrón, tiene cien años de perdón (Doval, Junceda).

Las reestructuraciones en pos de la rima o del metro a menudo se superponen en diacronía y permiten entender que estas modificaciones del léxico o de la morfosintaxis tienen siempre el mismo objetivo: crear una rima o ajustar un metro y un ritmo en los refranes (una seguidilla, un endecasílabo o un octosílabo, con rimas asonantes o consonantes por ejemplo) cuando estos carecían de él.

### **Ritmo y variación diatópica**

La variación diatópica (o geográfica) en el ámbito de la paremiología es una realidad lingüística que se comprueba y se mide comparando el patrimonio de refranes recogido en las distintas hablas y áreas de la hispanidad. Cotejando las distintas publicaciones de colecciones de paremias puede establecerse que desde principios del siglo XX empiezan a recogerse, con un dinamismo creciente, obras dedicadas a la variación geográfica de la paremiología. Así se multiplican las categorías de compendios ya que a una paremiografía

<sup>44</sup> Los refranes que se amoldan al esquema de la seguidilla son muy frecuentes en el refranero castellano. Véase por ejemplo la evolución de *Lo que ojo non vee, corazón non quiebra* (García de Castro) y *Ojos que no veen, corazón que no quiebra* (Santillana) en las colecciones contemporáneas: *Ojos que no ven, corazón que no siente* (Doval, Junceda). Más ejemplos en ODDO, Alexandra, *Vers un refranero...*, cit., pp. 97-100 y pp. 197-201.

de tipo panhispánico<sup>45</sup>, se suman colecciones peninsulares, panamericanas, nacionales (México, Perú, etc.) e incluso regionales (paremias navarras, extremeñas, piuranas, etc.)<sup>46</sup>. Si bien la dimensión panhispánica de este refranero ha sido señalada<sup>47</sup> por ejemplo por Torres Torres: «En su difusión americana, los refranes hispánicos, algunos muy antiguos, conservan con frecuencia la forma básica original. Ocurre, por ejemplo, con *Dime con quién andas y te diré quién eres, Más vale pájaro en mano que ciento/cien volando, Al que madruga Dios le ayuda*»<sup>48</sup>. Cabe puntualizar que el refranero en Latinoamérica presenta también casos interesantes de «reformulaciones del caudal heredado o nuevas acuñaciones en todo el territorio del Nuevo Mundo»<sup>49</sup>, como pueden serlo por ejemplo *El mejor puerco se come la mejor guayaba*<sup>50</sup>, reformulación –o adaptación al contexto geográfico– del original *El mejor puerco se come la mejor bellota*. Y así recogía Kany, en su introducción a la *Semántica hispanoamericana*, llamativas variantes de refranes:

*Más es el ruido que las nueces se ha transformado en más es la bulla que la cabuya (Ven), es más la bulla que las mazorcas (Col), más espuma que chocolate (Ant), más son las hojas que los tamales o son más hojas que almuerzo (Perú, Col, CA); más vale pan con amor que gallina con dolor y contigo pan y cebolla se han transformado en más vale atole con risas que chocolate con lágrimas y contigo la milpa es rancho y el atole champurrao [mezcla hecha con atole, chocolate y azúcar] (Méj); mientras el gato no está, los ratones bailan se ha convertido en mientras los gatos duermen, los pericotes [ratas] se pasean (Arg. Perú)*<sup>51</sup>.

<sup>45</sup> «Hay diferencias, pero predominan las semejanzas. Se ha calculado que alrededor de 80% de los refranes hispanoamericanos son de origen español» (SEVILLA MUÑOZ, Julia, (entrevista), «Shirley L. Arora y la paremiología hispanoamericana», *Paremia*, 9 (2000), pp. 7-14, p. 10).

<sup>46</sup> En lo que se refiere a los refraneros regionales publicados en la península, véase LÓPEZ, Antonia, «Le proverbe et sa diversité d'usage sur le territoire espagnol», *HispanismeS*, 12 (2019), pp. 53-64 y «La géolinguistique au travers du prisme des proverbes», *Archipélices*, 8 (2019) [<https://www.archipelies.org/589>].

<sup>47</sup> Cabe señalar que la variación en este ámbito es un fenómeno difícil de abarcar porque a menudo se da en contextos orales.

<sup>48</sup> TORRES TORRES, Antonio, «Paremiología española e hispanoamericana. Los americanismos parémicos», *Dialectología*, 10 (2013), pp. 87-105, p. 96.

<sup>49</sup> Limitaremos nuestro trabajo a las variantes, o «reformulaciones del caudal heredado» (*ibid.*, p. 87), pero son interesantes también los refranes que se fundamentan en préstamos externos al náhuatl como por ejemplo: *acocote, guaje, pulque y tlachiquero* en los refranes *Al magüey que no da pulque, no hay que llevar acocote y A acocote nuevo, tlachiquero viejo*. Véase NAVARRO BROTONS, María Lucía, «Traduire la langue, traduire la culture. Le cas des proverbes multiculturels mexicains ayant des voix du náhuatl», *Synergies Tunisie*, 3 (2011), pp. 125-135.

<sup>50</sup> TORRES TORRES, Antonio, «Paremiología española...», *cit.*, p. 100.

<sup>51</sup> KANY, Charles E, *Semántica hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 10-11.

Estos enunciados presentan, a pesar de las variaciones que se observan, un significante muy similar, y como lo explicó Anscombre, no son refranes diferentes, sino una sola paremia<sup>52</sup> y su especificidad es que su uso se limita preferentemente a algunas regiones de la hispanidad. El refrán *Donde hay patrón no manda mariner* (Doval, Junceda) se conoce en otros contextos geográficos como *Donde manda el caporal, no gobiernan los vaqueros*, y así lo explica Pérez Martínez en su *Refranero mexicano*: «el Refrán originado en el medio rancharo que en sentido literal significa lo que denuncia y que en sentido paremiológico, en cambio, se usa para justificar un cambio de planes a raíz de una orden jerárquicamente superior»<sup>53</sup>. Para caracterizar esta multiplicación de enunciados Torres Torres cita a Guerra Garrido que en 1997 evocaba un «paralelismo paremiológico de las dos orillas de nuestro idioma» y añade unos ejemplos interesantes al corpus<sup>54</sup>:

(27) A cada chancho le llega su San Martín<sup>55</sup>.

(28a) El chango, aunque lo vistan de seda, chango se queda<sup>56</sup>.

(29a) A falta de pan, buenas son tortillas<sup>57</sup>.

El primer ejemplo (27) conserva obviamente todos los elementos del patrón rítmico original gracias a una sencilla conmutación del léxico presente en el enunciado: chancho/puerco (dos bisílabos agudos). Este es un tipo de variación sincrónica muy frecuente en el refranero hispánico, y, como es precisamente en el aspecto léxico en el que se multiplican las especificidades de las variedades del español, el refranero adquiere, gracias a estas sustituciones, una actualización más dialectal de sus variantes, sin alteración del patrón rítmico (bellota/guayaba, puerco/chancho, etc.).

<sup>52</sup> «Un ensemble de formes parémiques (dans une langue donnée, en synchronie), sera une famille parémique si : a) Les formes sont considérées comme synonymes, i.e. remplissent la même fonction parémique dans le discours ; b) Chaque membre est une variante (stricte ou large) des autres membres. Une famille parémique représente donc au fond une seule et unique parémie» (ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Matrices rythmiques...», *cit.*, pp. 154-155).

<sup>53</sup> PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, *Refranero mexicano*, México, Academia Mexicana, 2004, pp. 115-116.

<sup>54</sup> TORRES TORRES, Antonio, «Paremiología española...», *cit.*, p. 97.

<sup>55</sup> La variante peninsular que recogen los refraneros es *A cada puerco le llega su San Martín* (Junceda).

<sup>56</sup> La variante peninsular que recogen los refraneros es *Aunque la mona se vista de seda, mona se queda* (Junceda).

<sup>57</sup> La variante peninsular que recogen los refraneros es *A falta de pan, buenas son tortas* (Junceda).

[L]os varios ejemplos de refranes hispánicos aquí reelaborados a base del empleo sustituto de las voces de la tierra –particularmente indigenismos heredados del sustrato arahuaco taíno de las Antillas– en lugar de los términos presentes en la factura castellana primaria : *Dos jueyes machos no caben en la misma cueva* (cfr. en España, según Correas: *Dos aves de rapiña no mantienen compañía*<sup>58</sup>.

De los ejemplos (28a) y (29a) se encuentran más variantes, por ejemplo en el *Refranero mexicano* o en el *Refranero multilingüe* que recoge el Centro Virtual Cervantes, y muestran otro tipo de alteración ya que no conservan la estructura sintáctica, rítmica, rítmica o métrica original. A pesar de la tematización de *El chango* y *El mono* que se produce en (28a) y en (28b) y la consiguiente reorganización sintáctica del enunciado, el cómputo métrico es similar en las tres primeras variantes (16). El nuevo patrón rítmico al que se amoldan (28a) y (28b) es una construcción tan esmerada y eficaz – por los grupos rítmicos y los paralelismos que muestra, así como por la conservación de la rima interna (seda/queda) – como la de la variante peninsular.

(28) Aunque la mona/ se vista de seda, /mona se queda (5/6/5).

(28a) El chango/, aunque lo vistan de seda, /chango se queda (3/8/5).

(28b) El mono/ aunque se vista de seda, /mono se queda, Bolivia, (3/8/5)<sup>59</sup>.

El refrán del ejemplo (29) es interesante porque permite añadir la coordenada diacrónica a la coordenada geográfica. El refrán se documentó en etapas anteriores de la lengua con la forma *A mengua de pan, buenas son tortas*, y con el paso del tiempo se modificó dejando paso a la variante actual (29), que, a pesar del cambio léxico, no presenta ninguna variación, ni en su patrón rítmico ni en su significado, es decir, que uno debe conformarse con lo que tiene cuando carece de algo mejor<sup>60</sup>. Y en la metáfora que permite acceder al sentido genérico del refrán se halla precisamente la clave de su variación geográfica, ya que en América la pareja pan/torta (pan de calidad menor) evoluciona en varias asociaciones léxicas que ponen de relieve las diferencias culturales y lingüísticas de cada región:

<sup>58</sup> ALVAREZ NAZARIO, Manuel, *El habla campesina del país: orígenes y desarrollo del español en Puerto Rico*, Río Piedras, P.R., Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990, p. 455.

<sup>59</sup> Véase el *Refranero Multilingüe* [<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58258&Lng=0>] (consultado el 29/08/2020).

<sup>60</sup> JUNCEDA, Luis, *Diccionario...*, cit., p. 9.

- (29) A falta de pan, buenas son tortas (6/5).  
 (29a) A falta de pan, buenas son tortillas (6/6).  
 (29b) A falta de pan, tortillas<sup>61</sup>, cemitas/cemas/semas (California, Guatemala, México, Nicaragua), casabe (Cuba, Rep. Dominicana, Venezuela)<sup>62</sup>, (5/3 o 5/2).

El refrán peninsular *A falta de pan/buenas son tortas* es un endecasílabo que se convierte, tras «cruzar el charco» en un heptasílabo en el que se utilizan cemas, y sobre todo, en un octosílabo en las versiones con tortillas, cemitas y casabe de (29a) y (29b) –uno de los patrones más frecuentes del refranero hispánico<sup>63</sup>.

### **Ritmo y manipulaciones de refranes**

Para completar este breve panorama sobre el impacto de la variación sobre el ritmo de los refranes, queda por valorar un tipo de alteración, el que potencian las manipulaciones que se dan en el ámbito social, político o publicitario con eslóganes creados a partir de refranes. Ya evocamos al principio de este trabajo la importancia de la conservación de las principales características del enunciado original (lexía memorizada y ecónimo)<sup>64</sup> para que opere el reconocimiento de la lexía de origen. En un trabajo dedicado a los refranes, Maingueneau también pone de manifiesto esta necesaria conservación para trasladar al nuevo enunciado la autoridad que se atribuye a los refranes. Así define el lingüista esta manipulación (o desautomatización): «[Le détournement] consiste à produire un énoncé possédant les marques linguistiques de l'énonciation proverbiale mais qui n'appartient pas au stock des proverbes reconnus»<sup>65</sup>.

Indagando acerca de este fenómeno en el ámbito de la publicidad, Grunig también pudo fijarse en la importancia del ritmo y de la conservación de la escansión para la reutilización de las fórmulas fijadas<sup>66</sup>. Para Martin, en francés, la estructura prosódica del refrán y la jerarquía de los acentos que lo componen es determinante

<sup>61</sup> PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, *Refranero mexicano*, Academia mexicana, 2004, p. 205.

<sup>62</sup> Véase el *Refranero Multilingüe* [<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58064&Lng=0>] (consultado el 29/08/2020).

<sup>63</sup> DARBORD, Bernard, «La rhétorique...», *cit.*, p. 174.

<sup>64</sup> POTTIER, Bernard, *Semántica general*, *cit.*, p. 20.

<sup>65</sup> «[La manipulación] consiste en producir un enunciado que posee las marcas lingüísticas del enunciado proverbial pero que no pertenece al repertorio de refranes conocidos» (nuestra traducción) (MAIGUENEAU Dominique, y GRÉSILLON Almuth, «Polyphonie...», *cit.*, p. 114).

<sup>66</sup> GRUNIG, Blanche-Noëlle, *Les mots de la publicité. L'architecture du slogan*, Paris, CNRS Editions, 1998, pp. 122-123.

para su lectura<sup>67</sup>, porque el idioma francés carece precisamente de acento léxico y la acentuación de los enunciados es libre – con una limitación a grupos de siete sílabas<sup>68</sup>. Y, de hecho, aunque en español el acento léxico sí sea predominante y fijo, la observación de un corpus de refranes manipulados apunta a que las manipulaciones conservan también los acentos del modelo original, lo que obviamente favorece la identificación de la lexía memorizada y su consiguiente reconocimiento. Los ejemplos de manipulaciones publicitarias abundan<sup>69</sup> y en varias páginas de internet se han creado foros que recogen refranes manipulados a raíz de las crisis sociales y económicas (y más recientemente sanitarias)<sup>70</sup> que asolan el país. El análisis de los refranes recogidos en los llamados «refraneros de la crisis»<sup>71</sup> permite deslindar un primer grupo de refranes que conservan todas las características (rítmicas, rítmicas y métricas) de los originales al manipular solo el léxico, y otro que presenta manipulaciones más importantes:

- (30) Piensa el *borbón* que todos son de su condición [ladrón]  
 En *Bankia* cerrada no entran moscas [boca]  
 En casa del herrero *cartilla del paro* [cuchillo de palo]  
 Aunque la *Merkel* vista de seda, *Merkel* se queda [mona/mona]  
 Al mal tiempo, *much*a cara [buena]  
 Sobre *gastos* no hay nada escrito [gustos]  
 Por *robar* nada se pierde [probar]  
 A la cama no te irás sin *deber* un poco más [saber]  
 En martes... ni te cases ni te «*embanquies*» [embarques]

En el primer grupo (30), la modificación que afecta al léxico (y el consiguiente cambio semántico que conlleva) reproduce

<sup>67</sup> MARTIN, Philippe, «L'intonation des proverbes», *Scolia*, 31 (2017), pp. 119-132, p. 120.

<sup>68</sup> MARTIN, Philippe, «Intonation...», *cit.*

<sup>69</sup> Véase FERRAZ MARTÍNEZ, Antonio, *El lenguaje de la publicidad*, Madrid, Arco Libros, 2000, y ODDO, Alexandra, «Économie des slogans: de l'échonymie aux matrices rythmiques», en Irntraud Behr & Florence Lefeuvre (eds.), *Le genre bref. Des contraintes grammaticales, lexicales et énonciatives à une exploitation ludique et esthétique*, coll. Sprachwissenschaft/Linguistique, Berlin, Frank & Timme, 2019, pp. 193-208.

<sup>70</sup> Durante la epidemia de COVID-19 aparecieron en internet numerosas manipulaciones de refranes: *Hasta el cuarenta de mayo, no visites al yayo*; *En abril, contagios mil*; *Dios los cría y ellos se contagian*, etc. [[https://as.com/epik/2020/04/15/portada/1586973453\\_647612.html](https://as.com/epik/2020/04/15/portada/1586973453_647612.html)].

<sup>71</sup> Todos estos refranes se recogen en «Nuevo refranero español por la crisis» [<https://www.meneame.net/c/11512500> et [ebook.com/notes/victor-hugo-saez/nuevo-refranero-español-por-la-crisis/10151824433749237/](http://ebook.com/notes/victor-hugo-saez/nuevo-refranero-español-por-la-crisis/10151824433749237/)] (consultado el 25/08/2020) y en Foro-ciudad.com [<https://www.foro-ciudad.com/asturias/serin/mensaje-11077050.html>] (consultado el 25/08/2020).

escrupulosamente el patrón rítmico de la lexía memorizada. Se respetan así la métrica, las rimas y los acentos del modelo con las sustituciones de ladrón/borbón; mucha/buena. El acierto de las formulaciones proviene obviamente del parecido fonográfico de los elementos manipulados, llegando incluso a crearse juegos de sonoridades asombrosas: bankia/boca; gastos/gustos; robar/probar y cuchillo de palo/cartilla de paro.

La alteración también puede ser más profunda. De ser así, el eslogan suele amoldarse a los patrones rítmicos más frecuentes del refranero.

#### Octosílabos:

- (31) En abril recortes mil  
 La avaricia rompe España  
 Vótame y dime tonto  
 Dame paro y dime tonto  
 No dejes para Merkel / lo que pueda hacer Rajoy  
 Quien con deudas se acuesta, / desahuciado se levanta

#### Endecasílabos:

- (32) Dios los cría y el gobierno los junta  
 No hay mal que por el INEM<sup>72</sup> no venga  
 A Dios rogando y por culo dando  
 Quien no llora no coge subvenciones  
 Tanto va el cántaro a la fuente, / que al final habrá que privatizarlo

#### Seguidillas:

- (33) Ojos que no ven, impuestos que te ponen  
 Ojos que no ven, corrupción evidente

#### Isosilabismo:

- (34) Más vale euro en mano, que ciento en el Banco (6/6 o 7/7)

Obviamente, no todos los ejemplos del corpus presentan estas características, pero estas sí que pueden resultar determinantes para su identificación –y hasta su inclusión– en la categoría de los refranes. Como explica Maingueneau, en efecto, la conservación de los rasgos fónicos y rítmicos del refrán original favorece también la conservación de una característica esencial de los refranes, su

<sup>72</sup> Instituto Nacional de Empleo, desde 2003, SEPE (Servicio Público de Empleo Estatal).

sentido genérico. Ya que una de las propiedades lingüísticas fundamentales de los refranes es la de ser frases genéricas que evocan un principio general y atemporal para caracterizar una situación gracias a un estereotipo<sup>73</sup>, esta propiedad puede verse trasladada a los ecónimos que se adaptan a su modelo tanto en el plano del significante como del significado.

Ainsi en remplaçant *peine* dans Eq : *A chaque jour suffit sa peine* par *plaine, laine, naine, scène...*, on produit des Ej dont la distance phonique à Eo est minimale (un seul phonème), mais qui n'entretiennent pas nécessairement une relation sémantique nette avec Eq. [...] En règle générale un détournement apparaîtra d'autant plus réussi que la modification apportée au proverbe originel aura été minimale :

— Au niveau des conditions d'emploi : une captation sera d'autant plus réussie qu'Ej sera proche des vérités véhiculées habituellement par les proverbes. Une bonne subversion, en revanche, devra exhiber avec le plus de netteté possible une contradiction entre les vérités proverbiales usuelles et le contenu de Ej.

— Au niveau du signifiant : plus la similitude entre Eo et ILi (dans la syntaxe comme dans le signifiant) sera grande, plus fort sera l'effet obtenu<sup>74</sup>.

Estos principios explican por ejemplo lo acertado de la fórmula *No hay mal que por el INEM no venga*, que gracias a la conservación de su patrón rítmico y sintáctico, contribuye a cuestionar con más fuerza la verdad genérica que reza el refrán *No hay mal que por bien no venga*. Bien podrían explicar también el éxito de algunas de estas manipulaciones, que acaban, si los comparte una comunidad hablante, sumándose al caudal de refranes de una

<sup>73</sup> «De hecho, hay un amplio consenso en que las paremias denotan verdades universales. Son gnómicas, y la mayoría de los estudiosos del tema consideran la gnomicidad de las paremias como de un tipo afín a la genericidad de enunciados como *Los gatos cazan ratones* o *Los incendios destruyen los bosques*» (ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Gnomicidad/genericidad de las paremias desde el punto de vista del tiempo y del aspecto», *Rilce, Revista de Filología Hispánica*, 34/2 (2018), pp. 573-604, p. 132).

<sup>74</sup> «Así, al substituir *peine* en Eq: *À chaque jour suffit sa peine* por *plaine, laine, naine, scène...*, se producen Ej cuya distancia fónica con Eo es mínima (un solo fonema) aunque no tengan necesariamente una relación semántica neta con Eq. [...] Generalmente, una manipulación será tanto más notable cuanto más leve sea la modificación del original: — En lo que se refiere a condiciones de empleo: una captación será tanto más notable cuanto más afinidades tenga con los valores habitualmente asociados a los refranes. Una buena subversión, en cambio, establecerá una contradicción manifiesta con las enseñanzas usuales del refranero y el contenido de Ej.

— En lo que se refiere al signifiante, cuanto más lograda sea la similitud entre Eo y ILi (tanto en la sintaxis como en el significado), mejor será el efecto producido» (nuestra traducción) (MAIGUENEAU Dominique, y GRÉSILLON Almuth, «Polyphonie...», *cit.*, p. 115-116).



nación. Candidatas ideales: *Más vale euro en mano, que ciento volando*; *Al mal tiempo mucha cara*, que podrían, en un futuro no muy lejano, ser de uso frecuente, como los enunciados franceses *On ne peut pas avoir Uber et l'argent d'Uber/vouloir Uber et l'argent d'Uber*, que aparece con cada vez más frecuencia en la prensa francesa:

Car pour le reste, le modèle économique est encore friable : selon un document présenté aux investisseurs, la société californienne ne dégagerait que 415 millions de dollars de chiffre d'affaires (20 % du montant de chaque course), et accuse encore 470 millions de pertes. Moralité : on ne peut pas avoir Uber et l'argent d'Uber...<sup>75</sup>

La secrétaire d'État veut Uber et l'argent d'Uber<sup>76</sup>.

Buena prueba de ello son las locuciones manipuladas que suplantando, en un momento dado, a la lexía original. Sobre el particular el caso de la locución francesa *Fier comme Artaban* es notable ya que poco a poco, desaparece a favor de una manipulación de gran parecido con el original. A raíz de su desautomatización en la obra de Frédéric Dard, la popularizan bajo una nueva forma (*Fier comme un bar-tabac* e incluso *comme un p'tit banc* o *comme d'Artagnan*) los cómicos Fernand Raynaud y más tarde Coluche. También es llamativa en castellano la fórmula de uso coloquial: *Ante la duda, la más tetuda* bimembre, isosilábica y con rima en *uda*...

## Conclusiones

La diatopía y la diacronía son dos coordenadas de la variación que afectan el enunciado parémico adaptándolo ora a la evolución histórica de la lengua, ora a las distintas variedades del habla que existen en la extensa área de uso del español. Los numerosos ejemplos sacados a colación durante este trabajo muestran a las claras que todas las transformaciones que conlleva la variación, sea diacrónica o diatópica, siempre van estrechamente ligadas a la métrica, a la rima y al ritmo y que el ritmo con frecuencia ocupa un lugar decisivo no solo en la acuñación de los refranes, sino también en su conservación y en su evolución. Y es que, como lo habían señalado

<sup>75</sup> Manipulación del refrán francés *On ne peut pas avoir le beurre et l'argent du beurre* (de sentido equivalente a 'no se puede estar en misa y repicando') en la página del periódico *La tribuna* [<https://www.latribune.fr/opinions/uber-et-l-argent-d-uber-488829.html>] (consultado el 16/12/2019).

<sup>76</sup> *L'express* [<https://blogs.lexpress.fr/nos-vies-numeriques/2014/09/30/la-secretaire-de-tat-veut-uber-et-l-argent-d-uber/>] (consultado el 2/09/2020).

Dessons y Meschonnic<sup>77</sup>, y más recientemente Martin, los patrones rítmicos de los refranes son en sí otro componente más para acceder al sentido y a la iconicidad de dichos enunciados:

Ainsi, la locution 2/5 *La nuit / tous les chats sont gris* est prononcée avec un ralentissement de débit syllabique sur le premier groupe accentuel *la nuit*, et avec une accélération sur le groupe *tous les chats sont gris*. Il en va de même pour le proverbe 3/6 *Fleur flétrie / jamais ne refleurit*, avec *fleur flétrie* ralenti et *jamais ne refleurit* accéléré. Ces variations de débit sont susceptibles de déclencher une interprétation iconique, invoquant l'agilité et la souplesse de déplacement des chats en pleine nuit, ou la lenteur attachée au flétrissement des fleurs<sup>78</sup>.

Este patrón rítmico estructurante y los artificios rítmicos propios de estas producciones son a la vez factores de cambio y de estabilidad del refranero y, en cierto modo, regulan las posibilidades de transformación del enunciado e incluso sus potenciales manipulaciones. Como explicar si no la conservación de arcaísmos en nuestro refranero contemporáneo (*A donde fueres haz lo que vieres; Quien lengua ha a Roma va*), pero también su corrección (*Haz bien y no mires a quien* (1)) o la actualización dialectal de las variantes de *A falta de pan, tortillas (cemitas, /casabe)*.

<sup>77</sup> DESSONS, Gérard, y MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, París, Nathan/VUEF, 2003, p. 122.

<sup>78</sup> «Así, la locución 2/5 *La nuit / tous les chats sont gris* se pronuncia ajustando el habla (disminución del flujo) para crear un primer grupo acentual en *La nuit*, y otro (aceleración del flujo) en *tous les chats sont gris*. Pasa lo mismo con el refrán 3/6 *Fleur flétrie / jamais ne refleurit*, con *fleur flétrie* más lento y *jamais ne refleurit* acelerado. Estas variaciones del flujo pueden engendrar una interpretación icónica: la de la agilidad y flexibilidad de los felinos al desplazarse en plena noche, o la lentitud que se asocia con las flores que se marchitan», MARTIN, Philippe, «Intonation...», *cit.*, p. 169.

**LA MÉTRICA EN EL REFRANERO ESPAÑOL**  
**THE METRIC IN SPANISH PROVERBS**  
**LA MÉTRIQUE DANS**  
**LES PROVERBES ESPAGNOLS**

ARCADIO PARDO  
Université Paris X Nanterre

**Resumen:** Los refranes se expresan en formas métricas. Se explora en este trabajo su diversidad en cuanto a versos, rimas y formas estróficas, así como el parentesco de los refranes con las canciones de tipo tradicional. Los refranes tienen en muchos casos su origen en la sabiduría bíblica e incluso en civilizaciones anteriores. Y se encuentran igualmente en la tradición de civilizaciones ajenas a la tradición occidental.

**Palabras clave:** refranes, métrica, verso solo, verso aislado, canciones, *Eclesiastés*, sabiduría, proverbios, Sem Tob.

**Abstract:** Statements separated from the rest of a text (isolated verse, title, proverb) can be submitted to a metrical analysis. Besides, the title of many plays are proverbs and such notions as verse, rhyme (nature and distribution) must be taken into account in order to characterize the metrical structure of a proverb. In this aspect, the Spanish proverb has an ancient tradition, going back to the sapientals texts of the Bible. The popular wisdom then becomes integrated in an autochthonous metrics without losing its universality.

**Keywords:** proverbs, metrics, verse, rhyme, stanza, sapiential formulas.

**Résumé:** Les proverbes s'expriment selon des formes métriques. On explore dans ce travail leur diversité en matière de vers, de rime, de forme strophique et la parenté des proverbes avec les chansons de type traditionnel. Les proverbes ont souvent la sagesse biblique pour origine quand il ne faut pas remonter à des civilisations plus anciennes encore. On les retrouve également dans des civilisations étrangères à la tradition occidentale.

**Mots-clés:** proverbes, métrique, vers simple, vers isolé, chanson, *Ecclésiaste*, sagesse, proverbes bibliques, Sem Tob.

*No hay refrán que no sea verdadero.*  
Horozco, *Teatro universal de proverbios*, 2056.

**E**n la mayoría de los refranes citados en las páginas que siguen se ha señalado su procedencia (Horozco, Canellada, etc.). En algunos casos se cita la procedencia indicando además su localización en la recopilación hecha por Felipe C. R. Maldonado.

Con pocas excepciones, los refranes citados en este trabajo proceden directamente de las obras siguientes:

- Sebastián Horozco, *Teatro universal de proverbios*, ed. de José Luis Alonso Hernández, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.
- Luis Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española, 1953.
- Felipe C. R. Maldonado, *Refranero clásico español*, Madrid, Taurus, 1966. Este conjunto antológico ofrece una selección de los contenidos en las obras del Marqués de Santillana, Blasco de Garay, Pedro Vallés, Hernán Núñez, Juan de Mal Lara, Sebastián de Horozco y Gonzalo Correas.
- María Josefa Canellada y Berta Pallares, *Refranero español. Refranes, clasificación, significación y uso*, Madrid, Editorial Castalia, 2001.

Cabe señalar los interesantes trabajos de Jesús Cantera Ortiz de Urbina: «El refranero judeoespañol»<sup>1</sup>, así como *Refranes, otras paremias y fraseologismos en Don Quijote de la Mancha*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús, «El refranero judeoespañol», *Paremia*, 6 (1997), pp. 153-162.

<sup>2</sup> CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús, *Refranes, otras paremias y fraseologismos en Don Quijote de la Mancha*, Vermont, University of Vermont, 2005.

En mi trabajo «Verso aislado, verso solo, verso-poema», publicado en *Rhythmica*<sup>3</sup>, propuse se considerasen poemas aquellos versos que aparecen aislados en página e independientes de los textos anteriores o posteriores de la edición. Un ejemplo puede ser este de Carlos E. de Ory:

Humanos son los pájaros también<sup>4</sup>.

O los numerosos del mismo tipo que se encuentran en la obra de Alberti, aunque no aparezcan siempre aislados en página sola, como estos que siguen:

Cada mañana, el mar echa los dientes<sup>5</sup>.

En su libro *A la pintura*, se encuentran numerosos versos de este tipo:

¿Cuántos azules dio el Mediterráneo?<sup>6</sup>

Y algunos de extremada concisión:

El verde solitario de la muerte<sup>7</sup>.

Estos versos que aparecen como ensalzados en su soledad, inducen a recordar otros enunciados en su forma sintáctica escueta que encontramos, como si fueran lemas, en algunos títulos de obras de teatro:

*La vida es sueño* (Calderón de la Barca)

*Quien calla, otorga* (Tirso de Molina)

O con formas sintácticas en las que algún elemento, generalmente el verbo, se ha eludido, aportando así una mayor contundencia a la expresión:

*Del rey abajo, ninguno* (Francisco de Rojas Zorrilla)

*El mejor alcalde, el rey* (Lope de Vega)

*El árbol del mejor fruto* (Tirso de Molina)

<sup>3</sup> PARDO, Arcadio, «Verso aislado, verso solo, verso-poema», *Rhythmica*, 2 (2004), pp. 201-233.

<sup>4</sup> ORY, Carlos Edmundo de, *Lee sin temor*, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 202.

<sup>5</sup> ALBERTI, Rafael, *Poesía [1924-1944]*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1946, p. 292.

<sup>6</sup> ALBERTI, Rafael, *A la pintura*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1953, p. 33.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 84.

Pueden encontrarse igualmente en títulos de obras no dramáticas como es el caso de este de una de las leyendas de Zorrilla:

*A buen juez, mejor testigo* (José Zorrilla).

El parentesco entre este tipo de expresiones y muchos refranes castellanos es evidente. Véanse estos que siguen:

— Con elisión del verbo:

Hombre mendigo, nunca buen testigo (Correas, 1487 en Canellada y Pallares).

— O con mayor concisión:

En abril, / aguas mil (Horozco, 11).

Pueden ponerse en paragón también, por ejemplo, el título de la leyenda de Zorrilla y los refranes que citamos ahora:

*A buen juez, mejor testigo* (José Zorrilla).

*A pan duro, diente agudo* (Santillana, 2525 en Canellada y Pallares).

Significan que siempre hay alguien que supera las cualidades ya de por sí meritorias (el buen juez), o algo que conviene para resolver un trance delicado (el diente agudo).

— O estos dos, el primero de los cuales ya citado:

*Del rey abajo, ninguno*

Amor y rey no sufren ley (Martínez Kleiser, 3730).

Títulos de obras y refranes pueden tener realización semejante o próxima en su expresión sintáctica. Estos que siguen tienen identidad formal:

*La vida es sueño*

El tiempo es oro (Martínez Kleiser, 60600).

Numerosos serán los refranes que expresan identidad en sus términos enlazados por el verbo ser:

Mal vecino es el amor (Horozco, 1752).

La nobleza es antigua riqueza (Martínez Kleiser, 45631).

Uno muy conocido ha sido utilizado íntegramente como título por Miguel Ramos Carrión (1848-1915) que fue también autor de

zarzuelas (*Agua, azucarillos y aguardiente*) y de la comedia que interesa aquí, titulada

*Más vale tarde que nunca, proverbio original en un acto y en prosa.*

En este título, el calificativo de *original* debe referirse a esta obra pues el proverbio aparece ya en el *Teatro universal de proverbios* de Sebastián de Horozco con el número 1815.

Tirso de Molina da a una de sus comedias el nombre de *Tanto es lo de más como lo de menos*, que es refrán recogido por Sbarbi e incluido en el *Refranero* de Canellada y Pallares con el número 2812. Y no cabe duda de que otros títulos suyos como los siguientes *Quien no cae, no se levanta* (Horozco, 2515) y *No le arriendo la ganancia* (Correas, 1146 en Maldonado) proceden del corpus tradicional.

Esta «consanguinidad» de proverbios y títulos de obras literarias se centra muy especialmente en las relaciones entre proverbios y soluciones métricas en su diversidad de metros, rimas, formas estróficas. La parcelación de un refrán en versos ya viene señalada por las rimas, aunque a menudo esa parcelación no parezca evidente cuando versos sueltos forman parte del conjunto. Sebastián de Horozco cortó los miembros con un trazo /, pero no siempre su división coincide con las formas naturales del verso. Se ha tratado aquí de restituir, cuando el error es evidente, la separación lógica de los miembros.

Por otra parte, puede ocurrir que un mismo texto aparece a la vez en recopilaciones de proverbios y en muestras de poesía tradicional idénticos o con alguna variante, como estos dos ejemplos:

Esta *novia* se lleva la flor  
que las otras no (Correas, 821 en Maldonado).

Reaparece en

Este *niño* se lleva la flor,  
que los otros no (Lope de Vega, *El piadoso aragonés*)

Así como:

Entra mayo y sale abril;  
cuán *floridito* le vi venir (Correas, 782 en Maldonado).  
Entra mayo y sale abril,  
tan *garridico* le vi venir<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> ALONSO, Dámaso, y BLECUA, José María, *Antología de la poesía de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1956, 30.



## O el tan común

Todo tiempo pasado  
fue mejor (Correas, 1370 en Maldonado)

que mucho antes que en Manrique ya se encuentra en pasajes bíblicos como en esta pregunta: «¿Por qué es que los tiempos pasados fueron mejores?» que se encuentra en *Eclesiastés*, 7-9.

\*\*\*

Se observan a continuación las formas métricas en que se expresan los refranes generalmente coincidentes con las formas tradicionales: verso, rima y estrofa.

### 1. El verso

Todo refrán tiene su realización en verso y así lo recibe el lector o el recitante, aunque es de señalar la frecuencia en versos de distintos tipos. Julio Casares clasificó los refranes, como es sabido, en unimembres, bimembres y plurimembres, señalando la preponderancia de los del segundo tipo: «La forma usual del refrán es bimembre, o, por ampliación de dichos conceptos, plurimembre»<sup>9</sup>:

— Unimembres son algunos de los arriba citados: *La vida es sueño / Mal vecino es el amor*. (Horozco, 1756).

— El miembro de una sola sílaba puede existir aunque sea rarísimo, y como tal verso contaría dos sílabas.

— En los conjuntos bimembres y plurimembres, los refranes respetan o no la igualdad de medida de los versos. Tratándose de pareados, se observa que los dos miembros tienden a igualar su forma métrica, aunque abundan los casos de disimetría. En refranes plurimembres hay una amplia variedad de versos que forman un conjunto estrófico con también muy amplia variedad. Se recogen ahora algunos de los múltiples casos.

— El miembro de dos sílabas se detecta en refranes como este:

*Uno / y ninguno, / todo es uno* (Núñez, 238 en Maldonado).  
*Suegra, / ni de barro buena* (Horozco, 2880).

— Trisílabo: *Carga cerrada / o puede ser algo / o nada* (Horozco, 527).  
*Guárdate, / y guardarte he* (Horozco, 1232).

— Tetrasílabo: *Boca que dice no, / dirá sí* (Horozco, 444).  
*Casa vieja, / toda va tras una teja* (Horozco, 535).

<sup>9</sup> CASARES, Julio, *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, R.F.E., Anejo LII, 1969, p. 192.

- Pentasílabo: *Cierra tu puerta / y alaba a tu vecino* (Horozco, 549).  
*En río manso, no metas tu mano*  
 (Correas, 773 en Maldonado).
- Hexasílabo: *Todo es menester, / migas y sorber* (Horozco, 2962).  
*Vieja escarmentada, / pasa el agua arrezgada*  
 (Horozco, 3063).
- Heptasílabo: *De tales romerías, / tales venerías* (Horozco, 747).  
*No dice más la lengua, / que lo que piensa la cabeza*  
 (Martínez Kleiser, 20.258).
- Octosílabo: *Del que vergüenza no tiene / toda la villa es suya*  
 (Horozco, 674).  
*Oye mucho y habla poco, / pues lo contrario hace el loco*  
 (Martínez Kleiser, 29.311).

Se encuentran miembros de sílabas superiores. Aunque nada frecuente, se señala este endecasílabo que sigue como curiosidad:

*Quien da lo suyo antes de su muerte, / que le den con una porra en la frente* (Horozco, 2586).

## 2 . La rima

Aunque existen bimembres y plurimembres de componentes sueltos, los refranes se sostienen generalmente por la rima que, como en el verso integrado en el poema, presenta diversas modalidades. Se exponen las siguientes:

### A. Rima oxítona en vocal libre:

El que malas mañas ha, / tarde o nunca las perderá (Horozco, 1000).  
 El cantar que no sé, / cómo lo diré? (Horozco, 885).  
 Menosprecia al rey / el que no guarda su ley (Horozco, 1874).  
 Al revés me la vestí, / ándese así (Horozco, 136).  
 Lo poco mucho duró, / y lo mucho se gastó (Correas, 956 en Maldonado).

No se han encontrado proverbios rimados en final ú. Margit Frenk recoge uno del *Cancionero musical de Palacio* que merece, por su rareza, que se cite aquí:

Cucú, cucú,  
 ¡guarda no lo seas tú! (CMP, 94)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> FRENK, Margit, «Sobre los cantares populares del Cancionero musical de palacio», *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, vol. 35 (1997), pp. 215-235, p. 226.

### B. Rima oxítóna en vocal trabada:

Asiéntate en tal lugar / que nadie te pueda echar (Horozco, 66).  
A la vejez / los aladares de pez (Horozco, 103).  
Se nace para morir; / se muere para vivir (Martínez Kleiser, 42.252).  
Las palabras buenas son, / si así es el corazón (Correas, 1188 en  
Maldonado).

Tampoco se han encontrado con final en *ú* trabada. En este que se cita aparece como final de su primer miembro pero quedando sueltos los dos que lo componen:

Lo que has de dar al *mur*, / dalo al gato (Horozco, 1590).

Citamos en cambio este que sigue porque ofrece un ejemplo de rima dificultosa que bien pudiera hacer sospechar un origen culto:

Quien sus carros unta / sus bueyes ayunta (Horozco, 2578).

### C. Rimas en terminación paroxítóna:

Naturalmente la rima en palabras llanas es la más frecuente:

Buena memoria es la escritura; / ella retiene bien su figura  
(Correas, 220 en Maldonado).

Y se encuentra una muy extensa variedad.

### D. Rimas proparoxítónas:

El final esdrújulo es de muy escasa frecuencia. Tras búsqueda paciente se han recogido estos:

A la hija mala, / dale dinero y cásala (Canellada y Pallares, 1409).  
Picóme una araña / y atéme una sábana (Canellada y Pallares, 230).

Naturalmente, se encuentran finales de miembros esdrújulos pero como versos sueltos. He aquí algunos:

Abrazos y besos / no hacen chiquillos, / pero tocan a vísperas  
(Canellada y Pallares, 17).  
Alegrías, albartero, / que se quema el bálago (Horozco, 130).  
Cuando te dieren un gobierno, / cógele (Canellada y Pallares, 1269).

Un caso curioso es el que sigue en el que el esdrújulo final viene como eco de rimas internas:

Hombres desleales, mujeres sin *vergüenza*, mar sin peces y  
bosques sin *leña*: eso es *Génova*.  
(Canellada y Pallares, 1547).

Aunque no el único. Recuérdense estos en los que el refrán se apoya en la sucesión de ecos fonéticos:

Faldas y cartas mandan en España (Martínez Kleiser, 22.977).  
Espera, Pérez, y no desesperes (Martínez Kleiser, 22.701).  
A lo hecho, ruego y pecho (Correas, 79 en Maldonado).  
Madre pía, mala hija cría (Horozco, 1703).  
Vivir, servir y pedir hacen a los hombres subir (Correas, 1423 en Maldonado).  
Dolor de codo, dolor de esposo; duele mucho y dura poco (Vallés, 34 en Maldonado).  
La rueda de la fortuna nunca es una (Núñez, 151 en Maldonado).

#### E. Distribución de la rima:

Los refranes bimembres pueden presentar las siguientes posibilidades en cuanto se refiere a la rima. Señala Berta Pallares como una de las características del refrán tipo (apartado g), que «el final del grupo 2 y del grupo 3 van realzados por una rima perfecta»<sup>11</sup>. Se refiere, naturalmente, a refranes plurimembres de tres miembros, y se entiende que su rima perfecta es la rima consonante.

El esquema de las rimas en los refranes bimembres puede ser el siguiente:

- 1) Los dos miembros no rimados:       ----- / -----  
Dar es señorío, / recibir es servidumbre (Correas, 821 en Canellada).
- 2) Primer miembro con final oxítono y  
segundo suelto:                       -----▼ / -----  
Por mucho madrugar / no amanece más aína (Martínez Kleiser, 3857)
- 3) Primer miembro suelto y segundo miembro  
oxítono:                                       ----- / -----▼  
Cuan lejos de ojos, / tan lejos de corazón (Martínez Kleiser, 4141).
- 4) Ambos miembros rimados con final  
oxítono:                                       -----▼ / -----▼  
Del mirar nace el amar / y del no ver el olvidar (Martínez Kleiser, 4148).

<sup>11</sup> CANELLADA, María Josefa, y PALLARES, Berta, *Refranero español. Refranes, clasificación, significación y uso*, Madrid, Editorial Castalia, 2001, p. 18.

## 5) Ambos miembros rimados con final paroxítono

-----▼- / -----▼-

Más vale pájaro en mano / que buitre volando (Santillana, 2512 en Canellada).

Una evaluación de frecuencias, sin pretensiones de absoluta veracidad, inclina a afirmar que el tipo más utilizado es el 4, o sea con ambos miembros oxítonos rimando entre sí; en cambio el tipo 2 parece ser el menos utilizado. María Josefa Canellada hace una estimación de frecuencia de rimas y señala la primacía de la rima consonante sobre la asonante<sup>12</sup>.

Naturalmente, la variedad es grande, habiéndolos también con rimas internas consonantes en un miembro y asonantes en otro, como en este:

Obeja y abeja y piedra que trebeja (Horozco, 2260).

F. *La estrofa*:

Los refranes no nos han llegado –o no nos han llegado siempre– en su apariencia métrica. Horozco los presenta separando, como ya se ha dicho, los versos con un trazo, pero la división propuesta no siempre coincide con la lógica, y en otros refraneros aparecen en frases como prosa. Los que se presentan aquí se han parcelado en versos según la lógica de su significado.

«Ay también en los refranes rhytmo, que es *una manera de cantar*», escribió Juan de Mal Lara en el siglo XVI<sup>13</sup>. Que viene a significar que en los refranes hay formas estróficas más o menos semejantes a las de los cantares o coplas, como ya lo reconocieron entre otros Alfonso Reyes: «El aire de canción de algunos proverbios es la única explicación de su existencia»<sup>14</sup> y Henríquez Ureña: «Muchos de los viejos adagios españoles son dísticos de metro regular o irregular con rima consonante o asonante»<sup>15</sup>. Y también Unamuno en su *Cancionero*, n° 395:

en sentencias cuajó sabiduría  
prontas a la canción.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>13</sup> MAL LARA, Juan de, *Philosophia Vulgar*, Sevilla, 1568. Citado por CANELLADA, María Josefa y PALLARES, Berta, *Refranero español*, cit., p. 420.

<sup>14</sup> REYES, Alfonso, *De los proverbios y sentencias vulgares. Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 169.

<sup>15</sup> HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Versificación irregular española*, Madrid, ed. Hernando, 1933, p. 92.

Debe recordarse a este propósito cómo Santillana integra en el Villancico que hizo a sus tres hijas, cuatro cancioncillas tradicionales que son las siguientes:

Aguardan a mí, / nunca tales guardas vi.  
 La niña que amores ha, / sola, cómo dormirá?  
 Dejadlo al villano pene: / véngueme Dios dele.  
 Sospirando iba la niña / e non por mí, / que yo bien se lo entendí<sup>16</sup>.

Se contemplan en este apartado los refranes de dos o tres miembros dado que los de cuatro miembros pueden asimilarse a cuartetos de medida y rima variables pero fácilmente reconocibles. O bien por unión de dos pareados como en este ejemplo:

Por dinero / baila el perro, / y por pan / si se lo dan.

La semejanza de las formas estróficas de los refranes con estrofas tradicionales es grande. Se encuentran conjuntos muy variados en cuanto a metros y disposición de rimas. Los miembros del refrán pueden presentar cierta uniformidad en la medida de los versos, pero también diversidad: un verso corto y dos superiores en sílabas, o dos versos cortos y uno más largo, o bien identidad en el tipo de versos.

El parentesco entre refranes y canciones se manifiesta en la semejanza de formas métricas. Se han escogido aquí algunos refranes y algunas canciones con semejanza de formas y disposición de las rimas aunque no siempre en total identidad. Los que siguen deben de ser muestra suficiente:

### *Refranes*

### *Canciones*

— Pareado:

Otro vendrá  
 que bueno me hará.  
 (Correas, 1180 en Maldonado)

*Dime, señora, di,  
 si te acordarás de mí*<sup>17</sup>.

— Verso suelto y dos rimados:

Ata corto y piensa largo,  
 procura herrar somero  
 si quieres ir caballero.  
 (Horozco, 365)

*Ojos morenicos,  
 irm'e yo a querellar  
 que me queredes matar*<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> SANTILLANA, Marqués de (Íñigo López de Mendoza), *Serranillas*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 17.

<sup>17</sup> ALONSO, Dámaso, y BLECUA, José María, *Antología*, cit., p. 339.

<sup>18</sup> *Cancionero musical de Palacio*, ed. de Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor libros, 1996, p. 335.

— Versos 1 y 3 aconsonantados y verso 2 suelto:

Todo te haré, mas casa con dos puertas no te guardaré. (Santillana, 163 en Maldonado)	Pues mi pena veis, miradme sin saña, o no me miréis <sup>19</sup> .
--	---

— Octosílabos; el 1 suelto y 2-3 en pareado:

Adonde el maravedí se dejó de ti hallar debes otro allí buscar. (Horozco, 56)	Vuestros ojos morenillos, que por mi desdicha vi, me hacen vivir sin mí <sup>20</sup> .
--	---

— Dos tetrasílabos y un octosílabo aconsonantados:

Cordobés, mala res; de una aguja hace tres. (Vallés, 22 en Maldonado)	A ti amo, a ti llamo, porque eres el verde ramo <sup>21</sup> .
--	---

— Pareado inicial y verso suelto:

A la tercera buena y verdadera, a tres va la vencida. (Horozco, 118)	En Ávila del Río mataron a mi amigo, dentro de Ávila <sup>22</sup> .
---	--

— Tres octosílabos: 1 suelto; 2 y 3 en pareado:

Caballo ligero en guerra, hombre de armas en paz, infante nunca jamás. (Correas, 241 en Maldonado)	Aquel caballero, madre tres besicos le mandé: creceré y dárselos he <sup>23</sup> .
---	---

— Tres versos rimados:

Ama a quien no te ama, responde a quien no te llama: andarás carrera vana. (Correas, 91 en Maldonado).	No puedo apartarme de los amores, madre, no puedo apartarme <sup>24</sup> . (Cancionero musical de Palacio, 361).
---	---

\*\*\*

<sup>19</sup> ALONSO, Dámaso, y BLECUA, José María, *Antología*, cit., p. 9.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>21</sup> PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Cancionero Castellano del siglo xv*, Madrid, Bailly-Baillière, 1912, pp. 700 y 302.

<sup>22</sup> ALONSO, Dámaso, y BLECUA, José María, *Antología*, cit., p. 38.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>24</sup> *Cancionero musical de Palacio*, cit., p. 361.

De este sondeo somero en el amplio territorio de los refranes (65.083 en la recopilación de Luis Martínez Kleiser) se puede concluir recordando la convicción ya declarada por los más sabios estudiosos<sup>25</sup>, de que los refranes pueden considerarse, desde el punto de vista de sus formas diversas, como expresiones que se realizan en formas métricas, tanto en cuanto a versos como a rimas y estrofas.

Parece evidente, aunque no ha sido el propósito de este trabajo y que sabios entendidos ya lo hayan señalado, que los refranes tienen precedentes muy antiguos en la literatura moral y en particular en el *Libro de Proverbios* y el *Eclesiastés* del antiguo Testamento. Ya desde su principio, la Exhortación al estudio de la sabiduría, en el primero de los citados (Escucha, hijo mío, la instrucción de tu padre...) llama la atención el eco de estas palabras que resuenan en los primeros versos de Santillana:

Fijo mío muy amado,  
para mientes  
e non contrastes las gentes  
mal su grado,  
ama e serás amado<sup>26</sup>.

Y no sorprende encontrar proverbios cuya forma sintáctica -salvando las distancias del tiempo y de la lengua- recuerda la de los refranes en su forma actual recibida del pasado.

La sabiduría moral se ha vertido desde tiempos remotos en formas breves relacionadas con ritmos y formas emparentadas con las formas métricas autóctonas que han encontrado prolongación en poetas en nuestras lenguas actuales. He aquí algunos ejemplos:

Una forma de premonición con expresión de condición y consecuencia abunda ya en la sabiduría mesopotámica en formas bímembres:

Si una mujer da a luz un cojo, / habrá calamidades en su casa  
(Sentencia mesopotámica)<sup>27</sup>.

que tiene paralelismo semejante en este refrán castellano:

<sup>25</sup> Pueden consultarse entre otros, además de los citados en la nota 5, los siguientes: CASARES, Julio, *Introducción a la lexicografía*, cit.; CEJADOR, Julio, *Refranero castellano*, Madrid, Analecta, 2008; FRENK, Margrit, «Sobre los cantares populares», cit.; O'KANE, Eleanor S., *Refranes y frases proverbiales españolas de la edad media*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1959.

<sup>26</sup> SANTILLANA, Marqués de (Iñigo López de Mendoza), *Proverbios o Centiloquio*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 122.

<sup>27</sup> BOTTÉRO, Jean, *La plus vieille religion en Mésopotamie*, Paris, Gallimard, 1998, p. 338.



No te acuestes con tu sirvienta, / te llamará Canalla<sup>28</sup>.

De interés es el largo poema de Sem Tob *Glosas de Sabiduría o Proverbios morales* en los que Agustín García Calvo detecta la herencia de la tradición profana y de la tradición bíblica: «De la Biblia [...] lo son sobre todo (los lugares de donde proceden) de los Proverbios y el Eclesiastés»<sup>29</sup>. Y se encuentran en el refranero algunos que bien pudieran ser eco de lo mismo:

Nin [...] pued'omr alcançar cosa  
sinon con su revés<sup>30</sup>.

Cada cosa que ves /  
tiene su haz y su envés.  
(Martínez Kleiser, 4509).

Quien antes non esparze  
trigo, non lo allega;  
si so la tierra non yaze,  
a espiga non llega<sup>31</sup>.

Echa tierra sobre tierra  
y verás el pan que lleva.  
(Martínez Kleiser, 1427).

Es de justicia recordar que ya Unamuno resaltó la herencia bíblica recogida por Sem Tob:

Lamentos de las entrañas de Job,  
visiones de la escala de Jacob,  
se perlan en los proverbios de Sem Tob

Son versos que se encuentran en su *Cancionero* con el número 1255<sup>32</sup>.

Podrían multiplicarse los ejemplos de semejanzas en su realización entre las formas antiguas que se expresan en fórmulas bimembres o plurimembres, y las bíblicas. He aquí otros ejemplos en los que se percibe como un eco en los contenidos como en estos que siguen:

Como nube pasó mi ventura.  
La mayor ventura menos dura.

*Job*, 30-15.  
(Martínez Kleiser, 59.487).

Pues la sabiduría vale más que las perlas,  
y cuanto hay de codiciable no puede  
comparársele.

*Proverbios*, 8-22.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>29</sup> GARCÍA CALVO, Agustín, *Don Sem Tob, Glosas de Sabiduría o Proverbios morales y otras Rimas*, Madrid, Alianza editorial, 1974, p. 22.

<sup>30</sup> *Ibid.*, vv. 447-448, p. 63.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> UNAMUNO, Miguel de, *Cancionero*, Madrid, Akal editor, 1984, p. 417.

Más vale el sabio con sus letras  
que el rico con sus talegas. (Martínez Kleiser, 56.885).

Lo que fue, eso será. *Eclesiastés*, 1-8.  
Lo que fue es y será. (Horozco, 1643).

No hay memoria de lo que precedió,  
ni de lo que sucederá habrá memoria  
en los que serán después. *Eclesiastés*, 1-11  
Lo que fue y no es ya, menos es  
que lo que será. (Martínez Kleiser, 48.948).

Todo esto confirma la ascendencia antigua o bíblica global de los refranes.

Otras culturas sin trabazón con las antiguas evocadas, han condensado también esa sabiduría en sentencias sorprendentemente semejantes a las que nos son familiares. He aquí algunas africanas:

No puedes esconder el humo si encendiste fuego

que se dice en Burundi y tiene la estructura condición-consecuencia, aunque aquí invertida. O este otro de estructura regular y mensaje esperanzador:

Recuerda, si hay tormenta, habrá arco iris.

Igual sabiduría ofrecen los refranes en las culturas amerindias. Véase este que sorprende por su semejanza con expresiones muy próximas a algunas de los libros sapienciales bíblicos:

Nosotros no heredamos la tierra de nuestros ancestros; sólo la tomamos prestada de nuestros hijos.

### **Conclusión**

Lo anteriormente expuesto induce a concluir que no parece aventurado afirmar que todo tipo de proverbio en cualquiera de sus contenidos (consejo, sentencia, etc.) y en cualquiera de las culturas dispersas por los continentes se hermanan en sus expresiones formales de lo que puede llamarse métrica autóctona y que su estudio obliga a considerarlos, además de desde su contenido moral, como expresiones que revelan una innegable universalidad e incluso una consanguinidad por encima de relaciones en el tiempo y en el espacio que todavía ignoramos.

**ADAPTATIONS DE LA MÉLODIE AUX  
VARIATIONS DE LONGUEUR DU  
VERS AUX XII<sup>E</sup> ET XIII<sup>E</sup> SIÈCLES**

**ADJUSTMENT OF TUNE TO VARYING LINE  
LENGTH IN 12<sup>TH</sup> AND 13<sup>TH</sup>  
CENTURY FRENCH MUSIC**

**ADAPTACIONES DE LA MELODÍA A LAS  
VARIACIONES DE LONGITUD DEL  
VERSO EN LOS SIGLOS XII Y XIII**

TIMOTHÉE PREMAT  
Université Paris 8

&

SOPHIE CHOUVION  
Université Lyon 2

**Résumé:** Cette étude est dédiée à la description et à la formalisation des mécanismes qui permettent d'adapter une mélodie à des vers dont la longueur varie. Notre corpus est constitué de pièces de musique vocale écrites en français aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, qui sont parmi les plus anciennes pièces vernaculaires à nous être parvenues accompagnées de leur notation musicale. Il s'agit donc d'étudier les modifications que subit la mélodie pour s'adapter à la variation de longueur du vers, tout en conservant un sentiment d'équivalence entre les différentes versions de la mélodie.

**Mots-clés:** musication, *trouvères*, équivalence, mélodie, métrique, coupe épique, rime féminine.

**Abstract:** This study aims at describing and analyzing mechanisms that allow a tune to be sung with lines of different length. Our corpus comprises French songs from the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries, which are among the earliest French vernacular songs that have been preserved along with their musical notation. Our study examines the way these songs adjust the tune to the line length variation, without breaking the equivalence relation between the different versions of the tune.

**Keywords:** textsetting, *trouverses*, equivalence, tune, metrics, epic break, feminine rime.

**Resumen:** Este estudio está dedicado a la descripción y formalización de los mecanismos que permiten adaptar una melodía a versos de diversa extensión. Nuestro corpus se compone de piezas de música vocal, escritas en francés en los siglos XII y XIII y encontradas entre las piezas vernáculas más antiguas que nos han llegado acompañadas de su notación musical. Se trata, pues, de estudiar las modificaciones que sufre la melodía para adaptarse a la variación de la longitud del verso, manteniendo un sentimiento de equivalencia entre las distintas versiones de la melodía.

**Palabras clave:** musicación, *trouvères*, melodía, métrica, corte épico, rima femenina.

Cette étude se fonde sur l'examen d'un corpus de chansons médiévales issues de la production des trouvères (à partir du XII<sup>e</sup> siècle), d'*Aucassin et Nicolette* (fin XII<sup>e</sup> – déb. XIII<sup>e</sup> siècle) et de *Li Gieus de Robin et de Marion* (XIII<sup>e</sup> siècle)<sup>1</sup>. Nous visons à documenter et analyser, dans l'approche générative de l'interface entre musique et texte, les processus d'adaptation de la musique aux variations de longueur du texte. Nous nous intéressons particulièrement à la façon dont ces processus permettent le maintien d'un certain degré d'homologie entre deux segments musicaux pourtant non identiques<sup>2</sup>.

Nous appelons *musication* (équivalent de l'anglais *textsetting*) l'approche générative de l'interface entre musique et texte. Cette approche se fonde sur le fait que, alors que la musique déploie des stratégies de composition extrêmement diversifiées, il existe des principes récurrents dans la façon dont sont associées les unités du texte et celles de la musique, principes qui se traduisent par des intuitions chez les compositeurs, les chanteurs et les auditeurs<sup>3</sup>. Les paramètres de l'application de ces principes dépendent non seulement du type de musique auquel le sujet est exposé et des grammaires d'association entre langue et musique qu'applique cette musique, mais également des propriétés phonologiques du langage qui est chanté. C'est en effet le degré d'homologie dépendent donc non seulement du type de musique auquel le sujet est exposé et des grammaires d'association entre langue et musique qu'applique cette musique, mais également des propriétés phonologiques du langage qui est chanté. C'est le degré d'homologie entre les éléments musicaux et les éléments linguistiques qui semble déclencher des contraintes sur leur association<sup>4</sup>. Ainsi, l'emphase a

<sup>1</sup> Nous avons toujours travaillé à partir des sources manuscrites.

<sup>2</sup> Dans cet article, nous donnons à *identique* un sens restreint : si A est identique à A', alors  $A = A'$ , mais si  $A \approx A'$ , alors A et A' ne sont pas identiques.

<sup>3</sup> HALLE, John, & LERDHAL, Fred, « A Generative Textsetting Model », *Current Musicology*, 55 (1993), pp. 3-23, p. 3.

<sup>4</sup> DELL, François, & HALLE, John, « Comparing musical textsetting in French and English songs », en Jean-Louis Aroui, Andy Arleo (eds.), *Towards a Typology of poetic forms*,

principalement été mise sur le lien entre les structures rythmiques du langage et celles de la musique, dans une acception restreinte de ce qu'est le rythme. Pourtant, la musication pose également des problèmes d'ordre mélodique, c'est-à-dire relatifs à la succession des changements de hauteur de note. En effet, lorsque la musique comporte des structures itératives, la musication doit assurer un certain degré d'homologie entre les différentes instanciations du même segment musical, de manière à ce que ces instanciations soient perçues comme équivalentes (à défaut d'être identiques), c'est-à-dire qu'elles aient même valeur structurale et puissent commuter entre elles au sein d'une même structure.

### ***I. Identité, homologie et relation d'équivalence***

Dans de nombreux répertoires chantés, il arrive qu'une même séquence de notes doive être associée à des segments linguistiques dont le nombre de syllabes varie. Cela est particulièrement vrai lorsque la musique dispose d'une itération strophique (les mêmes séquences de notes sont répétées sur différentes strophes), mais peut aussi se produire à l'intérieur même des strophes, des vers, voire en dehors de toute structure strophique. Dans notre corpus, les variations du nombre de syllabes à chanter sur une même séquence de notes se situent à la césure (coupe épique : il y a un *-e* extramétrique à la césure)<sup>5</sup> et en fin de vers (terminaison féminine, communément appelée rime féminine bien que ce ne soit pas la qualité de rime qui soit ici en jeu).

Lorsqu'il y a itération d'une même séquence de notes, il y a production d'une structure (p.ex. ABA'B') et celle-ci demande à être perçue. Pour que ce soit le cas, le lecteur/auditeur doit être à même de reconnaître un lien de parenté entre A et A' et entre B et B'. Cette reconnaissance repose sur l'identification de propriétés communes entre A et A' et entre B et B'. Lorsque A et A' sont identiques, la relation d'homologie est totale et donc suffisante. Mais, lorsque A et A' disposent de divergences, ces divergences doivent être restreintes et licites pour que A' soit perçu comme résultant d'une itération de A. Le même principe existe en métrique 'lit-

---

*from language to metrics and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2009, pp. 63-78, p. 64.

<sup>5</sup> Voir définition dans BILLY, Dominique, « Théorie et description de la césure : quelques propositions », en Furio Brugnolo, Francesca Gambino (eds.), *La lirica romanza del Medioevo, Storia, tradizioni, interpretazioni*, Padoue, Unipress, 2009, vol. I, pp. 385-423.

téraire' (c'est-à-dire non chantée), et peut être décrit comme une équivalence<sup>6</sup> de surface :

1. ÉQUIVALENCE. La relation qui unit deux segments A et A' est une relation d'équivalence si A et A' partagent des propriétés structurales suffisantes à l'identification intuitive par le lecteur/auditeur d'une relation d'homologie entre A et A'.

Cette notion d'équivalence est essentielle à notre approche. Il importe de considérer que A et A' ne sont *en réalité* jamais exactement identiques, d'une part parce que A' arrive *après* A, et d'autre part parce que seul un programme informatique MIDI est capable de réaliser deux fois exactement de la même manière le même segment musical. De ce fait, même lorsque A et A' sont identiques (toutes leurs propriétés sont les mêmes), ils ne sont en réalité pas identiques mais sont évidemment équivalents, puisque leur homologie est parfaite. Une relation d'équivalence peut également réunir A et A' lorsque certaines propriétés de A ne se retrouvent pas dans A', à condition que d'autres propriétés leur soient communes et que ces propriétés soient suffisantes à l'établissement d'une forte homologie. Notre étude vise à définir, dans un corpus de musique vocale en langue d'oïl des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle, quelles sont les propriétés suffisantes à l'établissement de cette relation d'équivalence entre segments musicaux non identiques.

Dans la structure d'une pièce de musique vocale, des segments musicaux équivalents doivent pouvoir commuter entre eux. François Dell et John Halle ont montré que, pour que deux séquences de notes puissent commuter au sein de la même structure, elles doivent respecter le même contour mélodique<sup>7</sup>. Ce qu'ils désignent par *contour mélodique* correspond uniquement à la succession des changements de hauteur de note, et représente l'une des dimensions de la structure fondamentale d'un segment musical. Ainsi, le segment musical (a) *sol la si do si la la sol sol* peut être réduit à un contour mélodique (b) *sol la si do si la sol*. De ce fait, (a) peut

<sup>6</sup> Nous empruntons le mot à DE CORNULIER, Benoît, *Art Poétique, Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995, pp. 21-32, qui le reçoit lui-même de Jakobson. Chez Jakobson, ce principe permet de convertir les événements linguistiques en propriétés comparables et commensurables, ce qui représente l'essence de la fonction poétique du langage : « *The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combinaison*. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence. » (JAKOBSON, Roman, « Linguistics and Poetics », en Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, New York/London, MIT Press/John Wiley & Sons, 1960, pp. 350-377, p. 358 ; italiques de l'auteur).

<sup>7</sup> DELL, François, & HALLE, John, « Comparing musical textsetting ... », *cit.*, p. 69.

être modifié dans une certaine mesure sans que cela ne modifie (b). Ainsi, (a') *sol la si do si la la sol sol sol* a le même contour mélodique (b) que (a). Si c'est le respect de (b) qui définit la relation d'équivalence, alors (a) et (a') sont équivalents. Cette situation est illustrée dans la musique associée au premier hémistiche des vers 1-3 de la chanson « En un vergier », en Figure 1. Pour adapter la musique à la présence d'une syllabe supplémentaire (le *-de* de *l'onde* au v. 2), le manuscrit dispose d'une note de plus au v. 2, associée à cette syllabe supplémentaire et extramétrique (cet exemple est discuté en détail plus bas). De fait, la musique des vers 1 et 3 (a) partage bien le même contour mélodique que la musique du vers 2 (a'), ce qui maintient l'équivalence entre (a) et (a').

1. En un \_\_\_\_\_ ver - gier  
3. Siet fill' \_\_\_\_\_ a \_\_\_\_\_ roi,

2. Dont cler' \_\_\_\_\_ est \_\_\_\_\_ l'on-de

Figure 1. « En un vergier », vv. 1-3, premier hémistiche.

Nous montrerons plus bas que si la conservation du contour mélodique est une condition nécessaire à l'équivalence, elle n'est pas une condition suffisante. Pour l'instant, contentons-nous de l'approximation suivante :

2. CONSERVATION DU CONTOUR MÉLODIQUE. Pour que deux segments musico-textuels A et A' soient perçus comme équivalents, ils doivent avoir le même contour mélodique.

Ce principe étant provisoirement exprimé ainsi, nous allons tester son application à des répertoires de musique médiévale de langue d'oïl des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.

## II. Exploiter les sources en musique médiévale

Un certain nombre de difficultés s'opposent *a priori* à l'étude de ces adaptations de la mélodie dans des répertoires de musique médiévale vernaculaire française. La première difficulté tient à la



nature des sources, écrites, dont l'interprétation n'est pas toujours aisée, et sujette à ce que Paul Zumthor appelle la *mouvance*<sup>8</sup> : tout comme les textes non chantés, les textes et les mélodies des chansons peuvent varier de manuscrit en manuscrit. La seconde difficulté tient au fait que, le plus souvent, la musique n'est écrite que pour la première strophe de la chanson ; nous n'utilisons donc pas les variations de longueur du vers qui ne se trouveraient pas dans la partie notée directement sous la musique. Lorsque plusieurs manuscrits sont présents, qu'ils notent la même mélodie mais que certains semblent ignorer la coupe épique dans la musique tandis que d'autres la réalisent, la comparaison des différents manuscrits témoigne bien d'une forme d'adaptation de la mélodie à la variation du texte ; lorsque ce n'est pas le cas, notre étude nécessite que le segment musico-textuel soit présent sur le manuscrit deux fois, une fois avec l'adaptation et une fois sans. La troisième difficulté tient à la rareté des variations de longueurs des vers dans cette tradition métrique. En effet, un vers français ne peut, sans être mal formé, comporter de syllabe surnuméraire qu'à son terme (*terminaison* ou *rime féminine*) et à la coupe (*coupe épique*). À cela s'ajoute la rigidité des formes du texte, qui n'autorisent la plupart du temps pas l'alternance libre des vers féminins et masculins, diminuant ainsi drastiquement nos chances de voir apparaître sous le même segment musical un vers masculin et un vers féminin. Enfin, s'y ajoutent la raréfaction objective des coupes épiques à partir de la production des trouvères, et le débat philologique à propos de leur existence et du besoin de les corriger ou non<sup>9</sup>.

Pour notre part, nous ne prenons pas de position sur cette question philologique : dans la mesure du possible, nous nous abstenons de corriger le texte ou la musique présents sur le manuscrit, et considérons que c'est bien la leçon du manuscrit, même divergente, qui représente nos données, et non l'état corrigé et parfait de l'œuvre qui précéderait la copie 'fautive' à laquelle nous avons accès. Ainsi, lorsqu'un manuscrit présente une coupe épique et que celle-ci est représentée dans la musique par une note correspondant au -e épique,

<sup>8</sup> ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, pp. 70-75.

<sup>9</sup> Pour un aperçu du débat relatif à l'existence de la coupe épique dans le répertoire des trouvères et à la difficulté de l'interprétation des sources pour valider ou confirmer cette hypothèse, voir notamment SANGIOVANNI, Fabio, « La cesura epica come problema lirico », [ms. soumis à publication dans les actes des IV<sup>èmes</sup> rencontres franco-italiennes *Philologie et Musicologie* (Morimondo/Pavie, 1-5/06/2019) dans la revue *Textus & Musica*, soumis en 2020].

nous l'acceptons dans nos données, et ce, même lorsqu'elle se trouve devant une initiale vocalique, là où le philologue préfère souvent analyser une synalèphe plutôt qu'une syllabe extramétrique.

Une fois considérées toutes ces restrictions, l'examen de 157 chansons de trouvères<sup>10</sup> ne nous a laissé qu'avec une vingtaine de cas analysables. Cela ne signifie pas que l'objet de notre analyse est trop rare pour être pertinent dans les chansons des trouvères, mais bien qu'il est caché par les sources, qui ne déploient pas la musique sur l'ensemble de la pièce. À cette vingtaine de cas s'ajoutent quelques cas provenant de *Li Gieus de Robin et de Marion* et d'*Aucassin et Nicolette*. Si nous n'exposons pas ici tous les cas recensés, ceux-ci sont toujours fortement cohérents avec les exemples que nous analysons.

Enfin, il importe de mentionner qu'il existe un débat sur la notation rythmique de nos répertoires. À l'exception de *Li Gieus de Robin et de Marion*, dans la plupart de nos manuscrits, le système graphique employé n'est rythmé que dans une certaine mesure : il indique des regroupements et des relations de dépendance (telle note est dépendante de telle autre note), mais n'indique pas de rythmes proportionnels exacts comme ceux de la musique moderne, où une blanche est égale à deux noires. Ainsi, sur nos manuscrits, les notes indépendantes sont toutes transcrites par le même signe, sans indication de durée, comme visible en Figure 2.

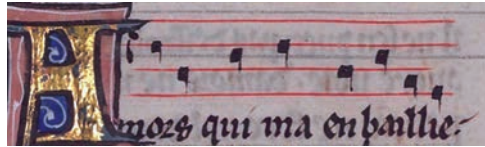


Figure 2. « Amors qui m'a en baillie » (ms. K, p. 365).

Certains musicologues s'autorisent à projeter des modes rythmiques sur cette musique, ce qui leur permet de réaliser des éditions modernes mesurées et précisément rythmées en termes proportionnels exacts<sup>11</sup>, tandis que d'autres préfèrent éditer cette musique en

<sup>10</sup> Ce sont les 157 chansons présentes avec musique notée dans l'ouvrage ROSENBERG, Samuel N., TISCHLER, Hans, & GROSSEL, Marie-Geneviève, *Chansons des trouvères. Chanter m'estuet*, Paris, Librairie générale française, 1995. Il est à noter que les éditeurs de cet ouvrage extrapolent eux-mêmes des adaptations de la musique au texte, souvent sans les signaler dans l'apparat critique.

<sup>11</sup> C'est par exemple le cas des éditeurs de *Chansons des trouvères* (*cit.*), qui éditent cet extrait dans une alternance de noires et de croches (p. 664).

notes rondes, sans préciser ni mesure ni relation de proportionnalité exacte<sup>12</sup>. En l'absence d'un consensus scientifique sur la question, nous adoptons l'approche minimaliste des éditions en notes rondes. De ce fait, nous ne sommes pas en mesure d'analyser les facteurs rythmiques de proportionnalité exacte des adaptations que nous documentons, ni leur relation avec la structure de temps faibles et forts de la musique (structure métrique chez Lerdhal & Jackendoff<sup>13</sup>), ce qui a l'avantage paradoxal de nous forcer à nous concentrer uniquement sur la dimension mélodique de ces adaptations.

### III. Deux stratégies d'adaptation du matériel musical

Dans nos chansons, nous observons deux stratégies d'adaptation du matériel musical qui conservent l'équivalence entre ses différentes itérations<sup>14</sup> : la présence d'une note de plus dans le segment musico-textuel augmenté (doté de plus de syllabes) que dans le segment non augmenté et la présence d'une différence dans les ligatures constitutives des neumes, sans altération du nombre de notes. Dans ce qui suit, nous illustrons, décrivons et analysons chacune de ces stratégies. Avant de décrire ces deux stratégies, nous devons définir ce que nous entendons par *note* :

3. NOTE. Une note est un objet défini par les trois propriétés suivantes :
  - a. sa hauteur,
  - b. sa durée,
  - c. la position de son attaque au sein de la structure de temps forts et faibles de la musique.

En fonction des choix d'édition et d'analyse rythmique exposés plus haut, le paramètre (c) n'est pas utilisé dans nos analyses, tandis que le paramètre (b) ne nous concernera que marginalement. Par commodité, pour référer à une note donnée, nous utilisons sa hauteur comme étiquette. Par souci d'accessibilité, nous utilisons les sept noms de notes usuels en musique moderne.

<sup>12</sup> C'est par exemple le cas des éditeurs de ROSENBERG, Samuel, N., SWITTEN, Margaret, & LE VOT, Gérard, *Songs of the Troubadours and Trouveres: an anthology of poems and melodies*, New York/London, Garland, 1998.

<sup>13</sup> LERDHAL, Fred & JACKENDOFF, Ray, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MIT Press, 1987.

<sup>14</sup> Nous avons également trouvé des cas où le segment musical n'est équivalent qu'avant la syllabe extramétrique, et est réécrit à partir de celle-ci de telle manière que l'équivalence ne saurait plus être assurée. Nous ne traitons pas ces cas.

Ainsi, pour nous, la note est un objet qui précède la musication et qui est indépendant de la constitution neumatique et mélismatique. Un neume est constitué de plusieurs notes regroupées entre elles et est représenté dans la graphie par la continuité du trait de plume (ligature) ou par un enchaînement conventionnel de signes détachés ; dans nos transcriptions, nous rendons les neumes par des symboles de liaison. Un neume indique que les notes qui le composent doivent nécessairement être prononcées sur la même syllabe, mais les possibilités de mélisme (une seule syllabe chantée sur plusieurs notes) ne se réduisent pas aux seuls neumes : une même syllabe peut être chantée sur une seule note, sur plusieurs notes détachées, sur un seul neume, sur plusieurs neumes ou sur une combinaison de notes et de neumes. Nous considérons que la constitution des neumes et des mélismes n'est pas opaque pour la musication, dans la mesure où la musication est capable d'agir directement sur les notes qui les composent. Enfin, dans nos transcriptions, nous faisons apparaître les pliques, neumes spécifiques constitués d'une note principale et d'une note ornementale, d'importance structurale et rythmique inférieure, en indiquant cette dernière par une plus petite note.

Deux contraintes fondamentales de la musication veulent que toute syllabe linguistique ( $\sigma$ ) qui est prononcée ait besoin d'au moins une note sur laquelle être chantée, et qu'une note ne puisse recevoir qu'une seule syllabe<sup>15</sup> :

4.  $\sigma$ /NOTE. Toute syllabe prononcée doit être associée à au moins une note.
5. NOTE/ $\sigma$ . Une note doit être associée à une et une seule syllabe.

### III.1. Duplication

L'une des stratégies d'adaptation du texte joue sur le nombre de notes du segment musico-textuel. Lorsqu'il y a contraste de nombre de notes entre deux segments musico-textuels équivalents, les notes qui sont ajoutées au segment le plus long sont le résultat d'une stratégie que nous appelons *duplication*. La duplication est la génération, à partir d'une note donnée, d'une ou plusieurs autres notes. La duplication ne change pas le contour mélodique lorsqu'elle recopie la hauteur de la note qui la précède (*duplication progressive*) ou de la note qui la suit (*duplication régressive*) ;

<sup>15</sup> DELL, François, « Text-to-tune alignment and lineation in traditional French songs », en Teresa Proto, Paolo Canettiri & Gianluca Valenti (eds.), *On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*, Bern, Peter Lang, 2015, pp. 183-234, p. 192.

l'orientation progressive ou régressive de la duplication ne peut être attestée que dans certains cas, comme en Figure 6 *infra*.

Dans la chanson « En un vergier », les vers 1, 2 et 3 sont chantés sur des segments musicaux équivalents, mais le v. 2 dispose d'une coupe épique devant initiale vocalique (la post-tonique de la coupe épique est placée entre chevrons) : *Dont clere est l'on<de> et blanche la gravele*. La musique de ces vers est écrite trois fois dans le manuscrit, elle est identique à chaque fois à un détail près : la musique du v. 2 dispose d'une note de plus, associée au -e de la coupe épique. Comme indiqué plus haut, nous suivons l'indication du manuscrit, et considérons donc qu'il s'agit bien d'une coupe épique : dans *l'onde et blanche*, le -e de *l'onde* est bien prononcé, mais il ne rend pas le vers faux, étant extramétrique. En Figure 3 sont représentées l'unique source musicale de cette chanson ainsi qu'une transcription de notre main. Sur le manuscrit, nous avons mis en évidence la différence entre la musique des v. 1 et 3 et celle du v. 2 qui nous intéresse. Dans la transcription, nous notons volontairement les élisions du -e final par une apostrophe pour lever les ambiguïtés ; réciproquement, les -e finaux qui sont écrits sont considérés prononcés.

1. En un \_\_\_\_\_ ver - gier lez u - ne fon - te - ne - le  
 3. Siet fill' \_\_\_\_\_ a \_\_\_\_\_ roi, sa main a sa \_\_\_\_\_ ma - xe - le

2. Dont cler' \_\_\_\_\_ est \_\_\_\_\_ l'on-de et blan-che la \_\_\_\_\_ gra - ve - le

Figure 3. « En un vergier », vv. 1-3 (ms. U, fol 65v).

Dans cette chanson, le segment musico-textuel du v. 2 dispose d'une note de plus (*sol*, sur *l'onde*) que celui des vv. 1 et 3. En utilisant des crochets pour noter la constituance neumatique, il est possible d'avancer que la mélodie *sol [la si do si la] [la sol] sol la do do etc.* a été transformée en *sol [la si do si la] [la sol] sol sol la do do etc.* De fait, le contour mélodique *sol la si do si la sol la do* est

inchangé, ce qui permet d'assurer l'identification de l'équivalence des segments musico-textuels.

Lorsque plusieurs manuscrits nous donnent la même chanson, l'emploi de cette stratégie de duplication n'est pas toujours constant. Ainsi, la chanson « La douce voix du rosignol sauvage » du Châtelain de Coucy contient une coupe épique devant initiale vocalique au v. 7 : *Si doi avoir grant joi(e) en mon corage*, comme représenté en Figure 4. Huit manuscrits contiennent cette chanson, dont 5 ont, à quelques éléments près, la même musique : OMPXa. Les mss OM ignorent la coupe épique, tandis que PXa la reconnaissent et semblent la réaliser par une note.

O. biendoi a-voir grant joi' en mon\_\_ co - ra - ge

M. si doi a-voir grant joi' en mon\_\_ co - ra - ge

PX. si doi a-voir\_\_ grant joi - e en mon\_\_ co - ra - ge

16

a. si doi a-voir\_\_ grant\_ joi - e en mon\_\_ co - ra - ge

Figure 4. « La douce voix du rosignol sauvage », v. 7 (mss O, fol. 74v ; M, fol. 54v ; P, fol. 33v ; X, fol. 71v ; a, fol. 13r)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Sur les mss, nous ajoutons des 'C' là où le montage a tronqué des clefs d'ut ; dans nos éditions, nous n'indiquons d'altérations que lorsque celles-ci sont présentes sur le manuscrit (à la clef ou devant la note), et ne les indiquons donc pas lorsqu'elles sont déductibles de la théorie de la *musica ficta*.

Ainsi que représenté en Figure 4, OM pratiquent la synalèphe (ils n'ont pas de note sur laquelle chanter le *-e* de *joie*, ce qui indique son élision : *joï'en*), tandis que les mss PXa proposent bien une note qui peut être associée au *-e* de *joie*. Ainsi, OM ne sont pas en infraction aux principes (4)  $\sigma$ /NOTE et (5) NOTE/ $\sigma$ , puisqu'ils ne prononcent pas le *-e* de *joie*. À l'inverse, PXa ajoutent une note, vis-à-vis de la musique de OM, puisqu'ils privilégient la coupe épique à la synalèphe. Dans les trois versions, un neume [*la si*] (au centre de la ligne dans notre transcription) est présent ; dans PX c'est ce neume qui reçoit le *-e* de *joie*, tandis que dans *a* ce neume est, comme pour OM, associé à la syllabe tonique *joï-*, et c'est après ce neume que se produit la duplication de *a*. La structure mélodique développée de chaque phrase est donnée en Figure 5 ; la seconde ligne (∇, 'pour tout') représente la leçon commune aux cinq manuscrits.

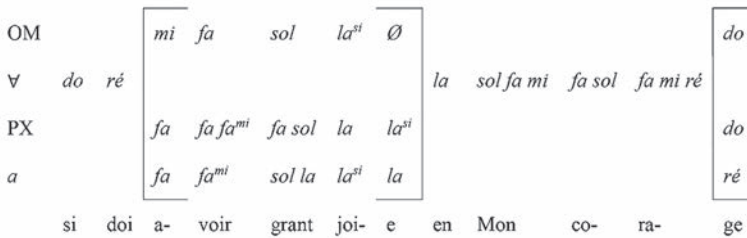


Figure 5. Structure mélodique du v. 7 de « La douce voix du rosigol sauvage ».

Comme montré en Figure 5, les mss OMPXa partagent strictement la moitié de leur mélodie et de l'association entre notes et syllabes. La divergence de *a* sur la note finale ne nous concerne pas (notre analyse ne porte pas sur cet élément) et nous la laissons donc de côté. Quant à la partie entre crochets sur *avoir grant joie*, nous pensons que les différences entre OM, PX et *a* ne sont pas d'une première importance structurale. Dans les trois cas, ce passage peut se résumer à un contour mélodique *fa sol la*, le *si* étant placé dans une claire relation de dépendance vis-à-vis du *la* par l'usage de la plique (figure neumatique de dépendance entre deux notes). Ce <sup>si</sup> n'est ainsi pas apte à recevoir de lui-même une syllabe, ce qui pour nous signifie qu'il ne participe pas à la structure du contour mélodique fondamental, mais à une étape plus développée, plus ornée, de la mélodie. Vis-à-vis de ce contour mélodique orné *fa sol la<sup>si</sup>*,

PX modifient l’alignement du texte (*[la<sup>si</sup>]* porte sur *joi’* dans OM, sur *-e* dans PX), tandis que *a* conserve *[la<sup>si</sup>]* sur *joi-* et ne reproduit que *la* dans la duplication. La duplication, ici, ne cible donc pas des neumes entiers (sans quoi nous aurions *la<sup>si</sup> la<sup>si</sup>* au lieu de *la la<sup>si</sup>* et *la<sup>si</sup> la*), mais s’applique bien au niveau des notes qui composent les neumes. Ainsi, ce n’est pas le neume *[la<sup>si</sup>]* qui entre en *input* de la musication, mais bien les notes dont il est composé, et en l’occurrence la seule note dotée d’un poids structural suffisant. En effet, ce n’est jamais le *si* qui est dupliqué ; il ne sert pas non plus à réaliser le *-e* dans OM (la ligature du neume indique clairement qu’il porte sur la même syllabe que le *la*). Il semble donc que, au sein du contour mélodique *fa sol la<sup>si</sup>*, toutes les notes ne sont pas égales dans leur capacité à recevoir une syllabe indépendante.

Le même phénomène est présent dans *Aucassin et Nicolette*, qui ne nous est parvenu que dans un seul ms. Ce récit de la fin du XII<sup>e</sup> siècle ou du début du XIII<sup>e</sup> siècle alterne régulièrement sections versifiées chantées et sections en prose récitées. Tous les passages versifiés sont chantés sur la même musique, composée de trois segments musicaux, probablement répétés selon une formule ABAB... C<sup>17</sup>. C étant uniquement écrit sur le vers orphelin final, plus court que les autres. La musique est présente sur le manuscrit pour chaque passage en vers, ce qui permet d’étudier sa variation entre les passages en vers féminins et les passages en vers masculins. La Figure 6 représente les premiers vers de trois passages chantés, l’un masculin (section VII, ms. à gauche), les deux autres féminins (III, ms. au centre, et V, ms. à droite ; pour ce dernier, seule la musique du premier vers est notée).

<sup>17</sup> La question de la formule d’itération des phrases A et B a fait l’objet d’un débat intense mais quelque peu aporétique ; comme chaque segment musical n’est écrit qu’une fois par passage versifié, cette question ne concerne pas notre étude. Le lecteur néanmoins curieux peut consulter ce qu’en dit Théodore Gérold dans ROQUES, Mario (ed.), *Aucassin et Nicolette, Chantefable du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1925, pp. XXI-XXV, ainsi que VITZ, Evelyn Birge, « Variegated performance of *Aucassin et Nicolette* », en Eglal Doss-Quinby, Roberta L. Krueger, E. Jane Burns (eds.), *Cultural performances in medieval France: Essays in honor of Nancy Freeman Regalado*, Woodbridge, D.S. Brewer, 2007, pp. 235-245.



VII. Au-ca-ssin s'en est to - nés VII. molt dol-lans et a - bos-més

III. Au-ca-ssin fu de Biau - cai-re III. d'un cas-tel de bel re-pai-re

V. Ni - col' est en pri-son mi - se

Figure 6. *Aucassin et Nicolette*, premiers vers des sections VII (gauche, fol. 72), III (centre, fol. 70v) et V (droite, fol. 71v).

Il convient d'observer ici le même phénomène de variation quant à la cible de la duplication. Pour le premier vers, face à un segment musico-textuel à rime masculine *ré mi ré do si [la sol fa] [sol la]*, se trouvent deux segments musico-textuels à rime féminine : *ré mi ré do si [la sol fa] sol [sol la]* (III) et *ré mi ré do si [la sol fa] [sol la] la* (V), selon que c'est la première ou la seconde note du neume final qui a été ciblée par la duplication. Pour le second vers, exceptionnellement non recopié à la section V, sa duplication est plus stable : les sections féminines (sauf V, non notée) se terminent par *si sol sol* alors que les sections masculines se terminent par *si sol*<sup>18</sup>.

Enfin, ce fonctionnement se retrouve également dans *Li Gieus de Robin et de Marion*, texte de théâtre du XIII<sup>e</sup> composé par le trouvère Adam de la Halle, disposant de sections chantées dont les portées sont écrites directement sur le manuscrit au milieu du texte, comme pour *Aucassin et Nicolette*. Dans ce texte, se trouvent deux cas d'équivalence de segments musico-textuels masculins et féminins notés. Ces deux passages sont reproduits en Figure 7, dans la transcription proposée par Olivier Bettens<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Notons que la musique du v. 2 de la section xxxv n'a pas la duplication alors qu'il s'agit bien d'un vers féminin. Il est impossible de ne pas considérer, ici, l'hypothèse d'une erreur de copie, d'autant que le caractère syllabique de la phrase musicale B (bijection syllabe-note) interdit toute possibilité de *monnayer*, comme disent les chanteurs, l'insertion de cette syllabe post-tonique au sein de ce segment musical.

<sup>19</sup> DE LA HALLE, Adam, « *Li Gieus de Robin et de Marion* », Olivier Bettens (ed.), 2002, en <https://virga.org/robin/>.

Figure 7. *Li Gieus de Robin et de Marion*, vv. 1-4 (colonne de gauche, fol. 39r) et 97-98 (colonne de droite, fol. 40r), dans la transcription diplomatique d'Olivier Bettens (pp. 14 et 19).

La comparaison de la musique du segment musico-textuel du v. 1 avec celle des segments musico-textuels des vv. 3 et 4, ainsi que celle du v. 97 avec celle du v. 98 illustre une fois de plus le même processus de duplication : la note finale du contour mélodique dans sa version masculine (*fa* au v. 1, *ré* au v. 98) a été dupliquée pour obtenir la version féminine (*fa fa* au vv. 3-4 et *ré ré* au v. 97).

À partir de ces exemples, et d'autres que nous n'illustrons pas ici puisqu'ils montrent le même type de configuration, il est possible de formaliser ainsi le fonctionnement de la duplication :

#### 6. PARAMÈTRES DE LA DUPLICATION (1<sup>ère</sup> approximation)

- a. La duplication prend pour *input* un segment musico-textuel A,
- b. La duplication a pour *output* un segment musico-textuel A', différent de A,
- c. La différence entre A et A' tient au fait que A' dispose d'au moins une note et d'au moins une syllabe prononcée de plus que A<sup>20</sup>,

<sup>20</sup> La précaution *au moins* permet d'intégrer la circonstance où l'on aurait à adapter et la coupe épique et la terminaison féminine sur un même contour mélodique, et le fait qu'étant donnée la faible quantité des données disponibles, il n'est pas possible de prédire avec certitude que la duplication ne cible toujours qu'une seule note au sein d'un mélisme et non plusieurs notes, voire le mélisme entier.

- d. Au sein du contour mélodique, cette note supplémentaire dispose de la même hauteur qu'une note de A et est placée immédiatement après ou avant celle-ci.

### 7. Duplication et équivalence

- a. La duplication a pour résultat de conserver le sentiment d'équivalence entre A et A',  
 b. Elle ne tolère pas l'insertion d'une note dont la hauteur ne serait pas calquée sur une note située dans ses environs immédiats.

Le point (6)d ne contrevient pas à la conception du contour mélodique de Dell & Halle<sup>21</sup>, dans la mesure où la répétition d'une hauteur de note ne modifie pas le contour mélodique. Sur la mélodie du premier vers d'*Aucassin et Nicolette* en Figure 6, que la duplication produise ... [sol fa mi] fa [fa sol] ou ... [sol fa mi] [fa sol] sol, le contour mélodique est toujours *sol fa mi fa sol*.

### III.2. Constituance neumatique et syllabité

La deuxième stratégie observable dans nos données, pour adapter le matériel musical à la variation de longueur du texte, consiste à modifier la constituance neumatique, c'est-à-dire la façon dont les notes sont regroupées en neumes. Comme nous l'avons montré dans la section précédente, la musication a accès aux notes qui constituent les neumes pour le procédé de duplication. La même capacité d'accès à l'information des notes par-delà leur constituance s'illustre également dans le fait que, lorsqu'un neume est disponible dans les environs immédiats du lieu où se trouve la variation de longueur du vers, l'ajustement de la musique à cette variation peut se faire en coupant le neume en deux sections, respectant ainsi les contraintes (4)  $\sigma$ /NOTE et (5) NOTE/ $\sigma$  sans modifier aucunement le contour mélodique du segment musical.

La première illustration de ce phénomène se trouve dans la chanson « *Bele Doette* », dont les vv. 1 et 3 sont donnés en Figure 8. Notez, sur le manuscrit, que le mot *amy* est adscrit, ayant été probablement oublié par le scribe dans un premier temps. Ces deux vers sont chantés sur la même musique, au sein de la première strophe, mais le premier vers dispose d'une coupe épique devant initiale vocalique (*Bele Doet(te) as fenestres se siet*) tandis que le second dispose d'une coupe masculine (*De son amy Doon li resovient*)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> DELL, François, & HALLE, John, « Comparing musical textsetting ... », *cit.*, p. 69.

<sup>22</sup> *Doette* est trisyllabique : /do.ɛ.tə/ ; *Doon* est bisyllabique : /do.ðn/.

Figure 8. « Bele Doette », vv. 1 et 3 (ms. U, fol. 66r).

Comme le montre la Figure 8, le scribe a encore une fois privilégié la notation de la coupe épique à la synalèphe (ce qui est heureux, étant donné que dans d'autres strophes, la coupe épique se trouve devant une initiale consonantique qui n'autorise pas la synalèphe). Mais la différence entre les segments musico-textuels des vers 1 et 3 ne tient pas à une différence dans le nombre de notes, mais dans la constituance de celles-ci en neumes. Ainsi, à la coupe, sur *Doette as* et *amy Doon*, [sol la] do do ré au v. 1 s'oppose à [sol la] do [do ré] au v. 3. Cela ne modifie en rien le contour mélodique du segment musical, d'une part puisque que la répétition du *do* ne fait pas partie du contour, d'autre part parce que la modification de la constituance ne touche pas à la hauteur des notes.

Une autre illustration de ce phénomène peut être donnée avec la chanson « Amors qui m'a en baillie » du trouvère Jacques de Dosti. Dans cette chanson, les quatre premiers vers de la première strophe sont des vers de douze syllabes, césurés 7/5, et ils partagent *presque* la même musique selon qu'ils sont impairs ou pairs (itération musicale ABA'B), mais les deux premiers vers ont une coupe épique devant initiale consonantique, tandis que les vv. 3 et 4 ont des coupes masculines<sup>23</sup> :

- |                                 |                          |    |
|---------------------------------|--------------------------|----|
| 8. Amors, qui m'a en bailli(e), | veut qu'envoissié soie ; | A  |
| Je ferai chançon joli(e),       | puis qu'ele l'otroie.    | B  |
| Puis que ma dame a mon cuer,    | drois est qu'a li soie ; | A' |
| S'el ne me veut recevoir,       | jamés n'avrai joie.      | B  |

<sup>23</sup> Notons que seule la première strophe fait rimer ses syllabes toniques à la coupe, ce qui valide l'analyse en vers de 12 syllabes métriques ; il ne faut donc pas analyser ces hémistiches comme étant des vers entiers.

Amors qui ma enbaillie.  
 veut quemonlie soie-re fera  
 chanson iolie puis quele lo  
 troie- puis que ma dame  
 amon cuer drois est qua  
 li soie-sel ne me voit vece  
 nout iames nauai iolie-bien

Amors qui ma enbaillie  
 veut quemonlie soie-re fera  
 chanson iolie puis quele lo  
 puis que madame a mon cuer  
 drois est- quali soie: sel ne me  
 veut receuoir iames nauai  
 iolie- bien est fox qui couvre

1. A-morsqui m'a en bai - lli - e veut qu'envoi - sié soi - e  
 2. Je fe - rai chan - son jo - li - e puisqu'e-le l'o - troi - e  
 3. Puisque madam' a mon cuer... drois est qu'a li soi - e  
 X4. S'el ne me veut re - ce - voir... ja - més n'a - vrai joi - e  
 K4. S'el ne me veut re - ce - voir... ja - més n'a - vrai joi - e

Figure 9. « Amors qui m'a enbaillie »,  
 vv. 1-4 (mss X, fol. 238v (gauche) et K, p. 365 (droite)).

Les vv. 1 et 3 ont une musique très proche mais qui dispose de variations non négligeables, ne se limitant pas au lieu de la coupe épique qui nous intéresse (puisque *la* s'oppose à *ré* à la cinquième note). Même si A et A' semblent être des variantes d'un même segment musical, il nous est difficile d'établir rigoureusement le point à partir duquel un segment musical donné cesse d'être équivalent à un autre segment musical pour devenir indépendant. Aussi nous nous concentrerons plutôt sur ce qui se produit aux vv. 2 et 4, plus immédiatement semblables. Le v. 2, dont la leçon est identique dans les deux manuscrits, réalise la coupe épique en respectant (4)  $\sigma$ /NOTE et (5) NOTE/ $\sigma$ , le mot *jolie* étant chanté sur *si sol fa*. Au v. 4, *sol* et *fa* sont bien présents dans nos deux manuscrits (sur *-voir* de *recevoir*), mais ils sont liés dans un neume, ce qui permet de respecter (5) NOTE/ $\sigma$  puisque les deux notes sont bien associées à une syllabe. Remarquons également, dans K, la présence d'une note supplémentaire, probablement ornementale (c'est une 'note de passage'), mais qui ne vient pas modifier fondamentalement la mélodie. Cette note de passage appartient également au neume qui regroupe les deux notes non liées au v. 2. Remarquons enfin un autre type d'ornementation à la fin du v. 4 dans X, qui a [*la sol fa*] *la sol* là où K a [*la sol fa*] *sol*, l'insertion d'un *la* supplémentaire ne venant évidemment pas modifier l'équivalence fondamentale entre les deux segments musicaux. Cela montre, comme attendu, que ces variations, de manuscrits en manuscrits ou de segments en segments au sein de la même pièce et dans le même témoin, ne se produisent pas uniquement sur le lieu de l'adaptation du matériel mélodique à la variation de longueur du vers.

Alors que pour la duplication c'était le contour mélodique du segment musico-textuel masculin qui était considéré comme plus proche du contour mélodique fondamental sous-jacent, avec l'opposition entre notes liées en un neume et notes unitaires, il n'est pas possible de déduire quelle structure est la plus proche de ce contour fondamental, d'autant que celui-ci ne comprend en principe, tel que formulé par Dell & Halle, que les hauteurs de notes. Ainsi, à ce niveau fondamental, la différence entre [*la sol*] et *la sol* n'existe pas. Comme la question de la syllabité n'appartient pas à ce contour mélodique fondamental, il apparaît qu'en analyse formelle ce n'est pas la musication du vers avec coupe féminine qui est dérivée de celle du vers avec coupe masculine, mais que les deux dérivent de la même structure, non sensible à la constituance

neumatique, indifféremment [*la sol*] et *la sol*. Il ne s'agit donc pas d'une dérivation de type [*la sol*] → *la sol*, qui briserait un neume pour respecter (4)  $\sigma$ /NOTE, ou d'une dérivation *la sol* → [*la sol*] qui regrouperait en un neume deux notes syllabiques pour respecter (5) NOTE/ $\sigma$ , mais d'une optimisation naturelle du lien entre notes et syllabes, à partir d'un niveau de contour mélodique non spécifié en constituance syllabique. Il est possible de formaliser ainsi ce phénomène :

#### 9. Spécification de la syllababilité

- a. La spécification de la syllababilité prend pour input un contour mélodique A non structuré en constituants syllabiques et un segment textuel,
- b. La spécification de la syllababilité a pour output un contour mélodique A', structuré en constituants syllabiques et donc associés aux syllabes du texte, dont la constituance est spécifiée en fonction du nombre de syllabes et des contraintes (4)  $\sigma$ /NOTE et (5) NOTE/ $\sigma$ .

#### 10. Spécification de la syllababilité et équivalence

- a. La spécification de la syllababilité a pour effet de respecter le sentiment d'équivalence entre les différences instances de A, même si celles-ci diffèrent dans leur regroupement de notes en constituants syllabiques.

Enfin, il faut apporter une dernière précision : dans toutes nos chansons, c'est bien la constituance neumatique qui entre en jeu, et non la constituance en mélismes. Cela est surprenant, dans le sens où la propriété importante, ici, est celle de l'association de plusieurs notes avec une seule syllabe, propriété commune aux neumes et aux mélismes. Un mélisme pouvant intégrer un ou plusieurs neumes, il apparaît que le neume est un constituant hiérarchiquement inférieur au mélisme. Les principes (9) et (10) devraient donc pouvoir s'appliquer à tous les mélismes et non simplement aux neumes, mais dans nos données, ce sont toujours des neumes qui en font l'objet. Nous avons donc choisi de rédiger (9) et (10) en conformité avec nos données, de la manière la plus restrictive possible ; nous ne voyons cependant pas d'objections à ce que (9) et (10) s'appliquent directement à des mélismes dans d'autres chansons.

### III. 3. Reformulation de la duplication

La formalisation de la duplication que nous avons proposée en (6) était rédigée dans une visée de surface, selon laquelle le matériel musical du segment musico-textuel de surface A était dérivé de manière à s'associer à un segment textuel plus long, donnant ainsi le segment musico-textuel A', les deux segments étant équivalents<sup>24</sup>. Nous avons vu que, dans le cas de la spécification de la syllabité, il n'était pas approprié de définir quel segment de surface était l'*input* de la dérivation, et quel segment de surface en était l'*output*, mais que cette difficulté était aisément contournée si nous admettons que les deux réalisations de surface étaient toutes deux des instanciations équivalentes d'un contour mélodique fondamental A. La différence entre les deux instanciations vient de l'association de A avec deux textes dont le nombre de syllabes est différent. Ces adaptations sont motivées par le respect des conditions (4)  $\sigma$ /NOTE et (5) NOTE/ $\sigma$ . Nous pouvons donc réécrire la formalisation des paramètres de la duplication comme suit :

#### 11. DUPLICATION :

- a. La duplication prend pour *input* un contour mélodique A, sans répétitions de note à hauteur constante, et un segment textuel,
- b. La duplication a pour *output* un contour mélodique A', associés aux syllabes du texte, dont les répétitions à hauteur constante sont spécifiées en fonction du nombre de syllabes et des contraintes (4)  $\sigma$ /NOTE et (5) NOTE/ $\sigma$ ,

#### 12. DUPLICATION ET ÉQUIVALENCE :

- a. La duplication a pour effet de respecter le sentiment d'équivalence entre les différences instances de A, même si celles-ci diffèrent dans leurs répétitions de notes à hauteur constante.

<sup>24</sup> Sur l'existence, dans d'autres contextes musicaux, d'une telle homologie *de surface*, voir PREMAT, Timothée, CHOUVION, Sophie, & VERNER, Axelle, « Repetitions, rests insertion and Schwa in 16<sup>th</sup> century French Polyphony: An Emergence Sub-Grammar in Fresneau's Songs? », en Michela Russo (ed.), *The Emergence of Grammar: A Closer Look at Dialects between Morphology and Phonology*, New York, Nova, [à paraître].



#### IV. Équivalence et localité des adaptations

Ces deux processus, duplication et spécification de la syllabité, permettent donc d'adapter un segment musical unique à des vers de longueur différente, tout en conservant la reconnaissance de l'équivalence de ces différents segments musicaux. Cette équivalence se fait par la reconnaissance d'une forme sous-jacente commune, que nous avons provisoirement identifiée au contour mélodique. Une dernière chose doit néanmoins être précisée : dans aucun des cas d'adaptation que nous avons trouvés, le contraste de nombre de notes ou de constituance syllabique n'apparaît à distance de la localisation de la syllabe extramétrique. C'est-à-dire que l'ajustement du matériel mélodique à la variation de longueur de vers ne se produit que là où cette variation de longueur se produit. Nous n'avons pas trouvé, par exemple, de cas de duplication ou d'opposition de constituance syllabique qui se produirait à la toute fin d'un segment musico-textuel alors que la coupe épique se trouve en son milieu. Or la mécanique produite par la combinaison de (4)  $\sigma$ /NOTE, (5) NOTE/ $\sigma$ , (9) SPÉCIFICATION DE LA SYLLABITÉ et (11) DUPLICATION ne propose pas de clause de localité.

Cette clause de localité est difficile à exprimer en surface, et ce principalement pour deux raisons. La première raison tient au fait que (9) SPÉCIFICATION DE LA SYLLABITÉ et (11) DUPLICATION peuvent être progressives ou régressives, ce qui fait qu'il n'est pas possible de prédire positivement quel segment du contour mélodique va être adapté à la présence d'une syllabe extramétrique. La deuxième difficulté tient au fait que (9) SPÉCIFICATION DE LA SYLLABITÉ et (11) DUPLICATION sont déclenchées par une syllabe qui, en surface, n'a rien de dissociable : seul le statut métrique du *-e* de la coupe épique et de la rime féminine est spécifique et déclenche (9) et (11). Or ce statut métrique n'est pas présent en surface, mais peut être déduit à partir d'une échelle de représentation sous-jacente : le gabarit métrique.

Ces difficultés peuvent être contournées par une définition négative de la localité. Cette définition se fonde sur le fait que, en surface, l'équivalence entre différents segments musico-textuels tend à une forme de parallélisme entre eux, et ce à différents niveaux<sup>25</sup>. Nous proposons que ce parallélisme entre deux segments musicaux et

<sup>25</sup> DELL, François, « Répétitions parallèles dans les paroles et dans la musique des chansons », en Jean-Louis Aroui (ed.), *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, 2003, pp. 499-522.

textuels implique également une distribution parallèle du lien entre syllabes et notes. Dans une optique de dérivation d'une forme sous-jacente vers une forme de surface, il faut donc stipuler qu'il existe une association entre un niveau de contour mélodique et un niveau de représentation du texte. Ce niveau de représentation du texte doit être le dénominateur commun entre les vers à coupe masculine et ceux à coupe épique, et entre les vers à rime masculine et ceux à rime féminine ; il s'agit donc de leur patron métrique, constitué d'une suite de positions<sup>26</sup>. Ce niveau de représentation musico-textuelle n'est pas encore spécifié en termes de syllabicité, mais il l'est en termes d'association entre notes et positions. Nous l'appelons donc *niveau musico-positionnel*. Ce niveau est illustré en Figure 10, sur la musique des vv. 1 et 3 de la chanson « Bele Doette » (cf. Figure 8 *supra*). Nous représentons les positions métriques par des 'X', sans nous préoccuper ni des frontières du vers ou des hémistiches, ni de la proéminence des positions. Des principes analogues à (4)  $\sigma$ /NOTE et (5) NOTE/ $\sigma$  contraignent cette association entre notes et positions.

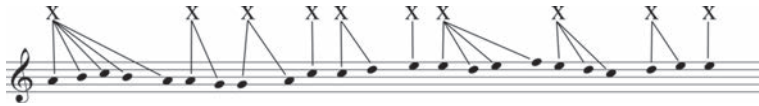


Figure 10. « Bele Doette », association entre notes et positions, vv. 1 et 3.

Cette association entre notes et positions est, par définition, commune à tous les vers qui ont le même gabarit métrique et qui sont associés au même segment musical. Elle est donc commune aux vers 1 et 3. Par la suite, ce *segment musico-positionnel* est

<sup>26</sup> Dans une optique générative-gabaritique de la métrique, une position est l'équivalent abstrait d'une syllabe métrifiée. Un ensemble de positions forme le gabarit métrique d'un type de vers donné, et des règles détaillent les associations possibles entre positions et syllabes. De ces associations résultent des vers, dotés de leur contenu linguistique. Pour l'analyse gabaritique des vers français, voir VERLUYTEN, S. Paul, « L'analyse de l'alexandrin, Mètre ou rythme ? », en Marc Dominicy (ed.), *Le souci des apparences : neuf études de poésie et de métrique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989, pp. 31-74 ; DELL, François, & BENINI, Romain, *La Concorde chez Racine. Rapports entre structure grammaticale et structure métrique dans le théâtre de Racine*, Paris, Classiques Garnier, [à paraître] ; PREMAT, Timothée, CHOUVION, Sophie, & VERNER, Axelle, « Repetitions, rests insertion and Schwa... », cit. ; CHOUVION, Sophie, PREMAT, Timothée, & VERNER, Axelle, « La musication dans les chansons d'Henry Fresneau, Grammaire d'association, paraphonologie et forme polyphonique au XVII<sup>e</sup> siècle », [ms. soumis à publication dans les actes des IV<sup>èmes</sup> rencontres franco-italiennes *Philologie et Musicologie* (Morimondo/Pavie, 1-5/06/2019) dans la revue *Textus & Musica*, soumis en 2020].

associé aux syllabes d'un vers donné, et c'est là que s'appliquent (9) SPÉCIFICATION DE LA SYLLABICITÉ et (11) DUPLICATION. Avec une coupe épique ou une rime féminine, l'adjonction du texte au niveau musico-positionnel crée des syllabes flottantes : les syllabes extramétriques ne sont rattachées à aucune note, ce qui crée une infraction à (4)  $\sigma$ /NOTE si (5) NOTE/ $\sigma$  est respecté. Cette infraction est réparée en ré-assignant une ou plusieurs notes du niveau musico-positionnel à la syllabe flottante ((9) SPÉCIFICATION DE LA SYLLABICITÉ) ou en redoublant l'une des notes du niveau musico-positionnel pour l'associer à la syllabe flottante ((11) DUPLICATION).

Dans notre exemple, c'est (9) SPÉCIFICATION DE LA SYLLABICITÉ qui entre en jeu. Au v. 3, il y a autant de syllabes que de positions, donc l'association entre notes et syllabes est naturellement identique à l'association entre notes et positions. Mais, au v. 1, il y a une syllabe surnuméraire, ce qui crée une tension entre (4)  $\sigma$ /NOTE et la volonté de parallélisme entre l'association notes-positions et l'association notes-syllabes. La solution déployée par notre manuscrit consiste alors à briser le parallélisme, en associant la onzième note (deuxième *do* au milieu de la ligne) avec la syllabe extramétrique, comme illustré en Figure 11<sup>27</sup>. Cela n'est possible que parce que plusieurs notes étaient associées à la position métrique environnante ; sinon, la duplication ou la synalèphe (qui neutralise le déclenchement de (4)  $\sigma$ /NOTE) se seraient substituées à (9) SPÉCIFICATION DE LA SYLLABICITÉ.

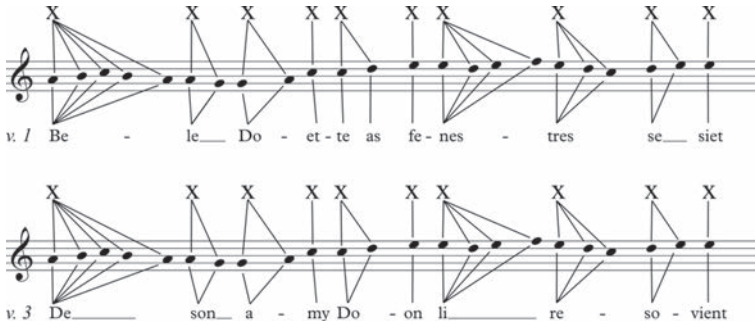


Figure 11. « Bele Doette », associations entre notes et positions et entre notes et syllabes, vv. 1-3.

<sup>27</sup> Le lien entre syllabes et positions n'est pas représenté pour des questions de lisibilité du schéma, mais il est sous-entendu : toutes les syllabes sauf le *-e* de *Doette* sont associées à la position placée au-dessus d'elles.

Si cela ne se fait que dans l'environnement immédiat de la syllabe flottante, c'est parce qu'appliquer (9) SPÉCIFICATION DE LA SYLLABICITÉ ou (11) DUPLICATION à un autre endroit du segment musico-positionnel provoquerait plus de changements dans les liens entre notes et positions, alors que son application locale permet de modifier le moins possible ces liens. La localité, comprise comme transparence maximale entre association notes-positions et association notes-syllabes, est donc nécessaire au maintien de l'équivalence.

Nous proposons donc la formalisation suivante :

13. NOTES&POSITIONS. La première étape d'association entre musique et texte est structurale ; elle distribue les notes en fonction des positions du gabarit métrique du texte. Elle doit respecter les contraintes (14-15) :
14. POSITION/NOTE. Toute position doit être associée à au moins une note.
15. NOTE/POSITION. Toute note doit être associée à une et une seule position.
16. NOTES&SYLLABES. À l'issue de (13), la seconde étape d'association entre musique et texte distribue les notes en fonction des syllabes d'un vers donné. Elle doit respecter les contraintes (4)-(5) :
  - (4)  $\sigma$ /NOTE. Toute syllabe prononcée doit être associée à au moins une note.
  - (5) NOTE/ $\sigma$ . Une note doit être associée à une et une seule syllabe.
17. ÉQUIVALENCE. Pour que deux segments musico-textuels A' et A'' soient équivalents, ils doivent apparaître comme deuxinstanciations du même segment musico-positionnel A. Pour cela, A' et A'' doivent répondre aux conditions suivantes :
  - a. CONSERVATION DU CONTOUR MÉLODIQUE. A' et A'' doivent avoir le même contour mélodique,
  - b. CONSERVATION DE L'ASSOCIATION NOTES&POSITIONS. A' et A'' doivent avoir la même association entre notes et positions (13),
  - c. TRANSPARENCE NOTES&POSITIONS – NOTES&SYLLABES. Dans chaque terme de l'équivalence (A' et A''), le lien entre notes et syllabes doit être le plus proche possible du lien entre notes et positions.

Ainsi, la tension entre d'une part (4)  $\sigma$ /NOTE et (5) NOTE/ $\sigma$ , et d'autre part (17b), impose, sans que soit modifiée l'association entre notes et positions issues de (13) NOTES&POSITIONS, une modification du matériel musical ou de son association au texte qui ne consiste pas en un changement de hauteur de note (pour respecter (17a)). Cette modification s'opère au niveau local de manière à minimiser les modifications entre l'*output* de (13) NOTES&POSITIONS et celui de (16) NOTES&SYLLABES, la condition de transparence (17c) étant nécessaire à la perception de la communauté de NOTES&POSITIONS (13) entre les segments musico-textuels. (9) SPÉCIFICATION DE LA SYLLABICITÉ et (11) DUPLICATION représentent donc des solutions optimales pour adapter la succession des notes aux variations de longueur du texte, en maximisant la transparence entre l'*output* de (13) et celui de (16) tout en respectant les contraintes (14)-(15), (4)-(5) et (17)).

### **Conclusion**

Pour cette étude, nous nous sommes intéressés aux adaptations du matériel musical aux variations de longueur du texte dans un corpus de musique vocale en langue d'oïl des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Pour cela, nous avons sélectionné des pièces musicales (a) dotées de segments musicaux équivalents entre eux, (b) dont les segments musicaux équivalents sont associés à des vers disposant d'une variation de longueur et (c) dont les segments musico-textuels soient écrits au moins deux fois, une pour chaque longueur de vers.

Sur cette base, nous avons documenté les différentes adaptations du matériel musical dont témoignent nos manuscrits. Celles-ci sont principalement de deux ordres : la duplication et la spécification de la syllabicité. Nous avons établi les paramètres de ces deux dérivations, dans une optique de dérivation depuis une structure sous-jacente commune aux segments musico-textuels sans syllabes extramétriques et à ceux qui disposent d'au moins une syllabe extramétrique.

Enfin, nous avons remarqué que ces dérivations ont un caractère local, mais que celui-ci n'est pas aisé à établir sous forme de relation entre les formes de surface. Cela est en revanche aisé à établir si nous admettons un niveau sous-jacent d'association entre les notes et les positions métriques du texte. Ce niveau d'association entre notes et positions doit ensuite être dérivé en association entre notes et syllabes, et nous espérons avoir montré en quoi la duplication et

la spécification de la syllababilité étaient deux solutions optimales pour respecter les différentes contraintes qui pèsent sur l'association entre notes et syllabes. Elles ont en effet pour conséquence la conservation de caractéristiques idoines à la reconnaissance d'une relation d'équivalence entre les segments musico-textuels.

### *Sources manuscrites*

- a, Rome, Biblioteca Vaticana, Reg. 1490, [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Reg.lat.1490](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.1490).  
 K, Paris, BNF, Bib. de l'Arsenal, Ms-5198, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550063912>.  
 M, Paris, BNF, fr. 844, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84192440>.  
 O, Paris, BNF, fr. 846, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000950p>.  
 P, Paris, BNF, fr. 847, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454673n>.  
 U, Paris, BNF, fr. 20050, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60009580>.  
 X, Paris, BNF, nouv. acq. fr. 1050, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530003205>.  
*Aucassin et Nicolette*, Paris, BNF, fr. 2168, fol. 70r-80v, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058947p>.  
*Li Gieus de Robin et de Marion*, Paris, BNF, fr. 25566, fol. 39r-48v, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6001348v>.

**CANTILENAS Y REFRANES:  
ALGUNAS CUESTIONES MÉTRICAS**

**CANTINELAS AND SAYINGS:  
SOME METRIC QUESTIONS**

**CHANSONS ET PROVERBES:  
QUELQUES QUESTIONS DE MÉTRIQUE**

ESTEBAN TORRE  
Universidad de Sevilla

**Resumen:** En el inicio de todo estudio métrico surge necesariamente la tarea del cómputo silábico. En los juegos infantiles, para contar y echar a suertes, aparece asimismo de una manera espontánea el fenómeno del silabeo y, eventualmente, el recurso a la rima. La rima, generalmente consonante, es habitual también en ciertos gritos y proclamas políticas, así como en los refranes y coplas populares. El silabeo y la rima nos retrotraen al origen acústico y memorizable del signo lingüístico.

**Palabras clave:** cantinelas, refranes, coplas, silabeo, rima.

**Abstract:** At the outset of every metrical study, the task of syllabic computation becomes inevitable. In children's games, involving counting and tossing for it, the phenomenon of syllabication arises spontaneously, while eventually leading on to an appeal to rhyme. Rhyme, usually consonant-based, also tends to be common in political whoops and slogans, as well as in popular sayings and sing-song pieces. Syllabication and

rhyme, hark back to the acoustic and memorable origins of the linguistic sign itself.

**Keywords:** nursery rhymes, sing-song pieces, common sayings, popular verses, syllabication, rhyme.

**Résumé:** Toute étude métrique impose en son début la tâche de compter les syllabes. Dans les jeux enfantins, pour compter et tirer au sort, apparaît de même et de façon spontanée le phénomène du décompte syllabique ainsi que, éventuellement, le recours à la rime. La rime, généralement consonante, est habituelle dans certains cris et proclamations politiques, autant que dans les proverbes et les couplets populaires. Le décompte des syllabes et la rime nous font remonter vers l'origine acoustique et mémorisable du signe linguistique.

**Mots-clés:** comptines, proverbes, couplets, décompte syllabique, rime.



**E**n el inicio de todo estudio métrico surge necesariamente la tarea del cómputo silábico. Y no solo en lo que concierne al número de sílabas, sino también a la calidad de las mismas: largas o breves en el latín y el griego clásicos, tónicas o átonas en las modernas lenguas indoeuropeas. Ahora bien, sucede que la noción de «sílabas» (del latín *syllaba*, y este del griego συλλαβή: atadura, reunión de sonidos) es, desde luego, tan poco clara desde un punto de vista gramatical como intuitiva en la conciencia lingüística de todo hablante. Consiste, en realidad, en una unidad rítmica, de base fisiológica y acústica, constituida por una vocal, o por el conjunto de vocales y consonantes, que se pronuncia en una sola emisión de voz. Aparece en el silabeo, de una manera espontánea, en los juegos infantiles para contar y echar a suertes:

Pito, pito, gorgorito,  
¿dónde vas tú tan bonito?  
A la era verdadera.  
Pin, pan, pun, fuera.

*píto píto górgo ríto*  
*dónde vástu tánbo nító*  
*ála éra vérda déra*  
*pín pán pún fuéra*

En la segunda línea, las sílabas *vas* y *tú* son tónicas en cuanto palabras aisladas. Pero, en su contigüidad sintagmática, ocurre que la intensidad acentual de la primera prevalece sobre la segunda. El acento rítmico recae por tanto sobre la primera sílaba, mientras que la segunda recibe un acento pararrítmico, actualizado en la palabra aislada, pero virtual en la línea sintagmática, donde se distingue de la sílaba contigua por un cambio de tonalidad. Este acento pararrítmico ha recibido a veces, impropriamente, la denominación de obstruccionista o antirrítmico. Me he ocupado ampliamente de esta

cuestión en mi libro *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*<sup>1</sup>. Por lo demás, el contaje se hace sobre la base de grupos bisilábicos, excepto en la línea final, que presenta una ráfaga monosilábica: *pín, pán, pún*.

En ocasiones, la cantilena infantil sirve para marcar el ritmo en el juego de la comba. En el siguiente ejemplo, se da un ritmo fundamentalmente binario, en el que se intercalan dos grupos ternarios, que invitan a tirar de la cuerda:

Chocolate, molinillo,  
corre, corre, que te pillo.  
A estirar, a estirar,  
que el demonio va a pasar.

*chóco láte móli níllo  
córre córre quéte pílllo  
aestirár aestirár  
quéelde mónio váapa sár*

Conocidos son algunos otros ejemplos, en la lengua francesa, donde se hace uso de la numeración para mantener el ritmo y la rima, o en la inglesa, también con rima y con un ritmo marcadamente binario:

1, 2, 3, nous irons au bois,  
4, 5, 6, cueillir des cerises,  
7, 8, 9, dans un panier neuf,  
10, 11, 12, elles seront toutes rouges.

Eeny, meeny, miny, moe,  
Catch a tiger by the toe.  
If he hollers, let him go.

El recurso a la rima, generalmente consonante, es habitual también en ciertos gritos y proclamas políticos:

Se nota, se siente,  
Carrillo está presente.

Felipe, escucha,  
el pueblo está en la lucha.

<sup>1</sup> TORRE, Esteban, «Zeuxis et azeuxis», en *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*, *Rhythmica, Revista española de métrica comparada*, Anejo V, 2017, pp. 17-36.

A mitad de camino entre la cantinela y el refrán, con empleo asimismo de la rima, se encuentra la siguiente retahíla o enumeración, en forma de pareados, que recuerda en cierto modo al perqué o aquelindo de los siglos XVI y XVII:

Una hora duerme el gallo,  
dos el caballo,

tres el santo,  
cuatro el que no es tanto,

cinco el capuchino,  
seis el peregrino,

siete el caminante,  
ocho el estudiante,

nueve el caballero,  
diez el pordiosero,

nueve el muchacho  
y diez el borracho.

Junto a las cancioncillas infantiles, la forma métrica de los refranes ha sido muchas veces citada para poner de manifiesto el papel que juega en ellos su más fácil memorización. Pero es obvio que no solo la memoria ha de ser tenida en cuenta. Tanto en estas estructuras elementales de la cultura popular como en las más complejas expresiones poéticas alienta algo más que el andamiaje de la memoria: las iteraciones fónicas, los tropos, las figuras, los valores estéticos.

En cualquier caso, hay que tener en cuenta cómo los fundamentos anatómicos y fisiológicos de la memoria, el lenguaje y la audición ponen precisamente de relieve el carácter acústico y memorizable del signo lingüístico. En efecto, la captación del sonido, el lenguaje y la memoria coinciden en sus localizaciones cerebrales, ubicadas en las inmediaciones del lóbulo temporal medial del hemisferio cerebral izquierdo, en la mayoría de las personas diestras, o del hemisferio derecho en la mayoría de los zurdos. Es fácil así memorizar los sonidos y sus combinaciones, que son la base de los fonemas distintivos de significados y de las más complejas estructuras morfológicas, sintácticas y semánticas del lenguaje.

Y el lenguaje se produce, se capta y se retiene a través de las sílabas, que marcan la cadencia memorizable, aunque por sí mismas no tengan la capacidad de distinguir significados. La palabra *piano*, articulada y percibida como trisílaba, *pi.a.no*, no difiere en su significado del bisílabo *pia.no*, pero posee una especial matización rítmica. La escansión de la frase, el silabeo, es el hilo conductor de las canciones infantiles y de los refranes. El silabeo nos retrotrae al origen acústico y memorizable del ritmo y de la métrica, y —¿por qué no?— de la poesía. La sílaba es, en fin de cuentas, el andamiaje del verso, o por mejor decir, su fundamento arquitectónico. Marco Aurelio Marcial, poeta bilbilitano del siglo I, considera que las *syllabae* vienen a ser lo mismo que el verso y el poema, cuando escribe: *Verona docti syllabas amat vatis* (Mart, 1, 61, 1), «Verona ama los versos del hábil poeta».

El refrán, la paremia (del griego *παροιμία*, proverbio), representa una riquísima fuente para el estudio de las estructuras métricas. En un reciente trabajo, la profesora Alexandra Oddo<sup>2</sup> pone de manifiesto que «a nadie le parece factible definir el refrán sin asociarlo al ritmo». Y nadie ignora tampoco la extraordinaria abundancia de los refranes españoles. En la *Vida del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, don Quijote hace uso de varias decenas de ellos, y Sancho Panza de alrededor de un centenar. Más de un millar y medio de paremias nos ofrece el Centro Virtual Cervantes (Instituto Cervantes). Por su parte, José Bergua nos ofrecía en su *Refranero español*<sup>3</sup>, una colección de ocho mil refranes populares. De destacar es la labor llevada a cabo por la revista *Paremia*, aparecida en 1993 bajo la dirección de la profesora Julia Sevilla Muñoz, y que desde el número 23, correspondiente al año 2014, cuenta con la colaboración del Centro Virtual Cervantes.

A continuación, se ofrece una pequeña muestra de paremias, todas ellas de estructura bimembre, esto es, en forma de pareado, que además cuenta en ocasiones con el recurso métrico de la rima, consonante o asonante, y otras veces sin ella, en líneas isométricas o anisométricas. Se acompaña su equivalente en la lengua francesa y en la inglesa:

<sup>2</sup> ODDO, Alexandra, «Historia de una pareja inseparable: el ritmo en el Refranero español», *Rhythmica*, 13 (2015), pp. 173-192, léase p. 179.

<sup>3</sup> BERGUA, José, *Refranero español: colección de ocho mil refranes populares*, Madrid, ed. Ibéricas, 1968.

*Pareados isosilábicos con rima consonante*

ESPAÑOL	FRANCÉS	INGLÉS
Bajo la miel está la hiel	Bouche de miel cœur de fiel	A honey tongue a heart of gall
Caballo grande ande o no ande	Mieux vaut trop que trop peu	The bigger, the better
Cada maestrillo tiene su librillo	À chacun sa méthode	There's more than [one way to skin a cat

*Pareados anisosilábicos con rima consonante*

ESPAÑOL	FRANCÉS	INGLÉS
A Dios rogando y con el mazo dando	Aide-toi le ciel t'aidera	God helps them that help themselves
A tal señor tal honor	A tout seigneur tout honneur	Great gifts for great men
Agua que has de beber déjala correr	Il faut laisser couler l'eau	Scald not your lips In another man's pottage
Aunque la mona se vista [de seda, mona se queda	Le singe est toujours [singe, fût-il déguisé en prince	An ape is an ape, [a varlet is varlet though they be clad [in silk and scarlet
Cada oveja con su pareja	Chacun avec sa chacune	Birds of a feather flock together
Cuando las barbas de [tu vecino veas pelar echa las tuyas a remojar	Quand on voit brûler la [maison du voisin, on a raison d'avoir peur	When thy neighbour's [house is on fire beware of thine own
Del dicho al hecho hay gran trecho	C'est plus facile à dire qu'à faire	From word to deed is a great space
El hombre propone y Dios dispone	L'homme propose et Dieu dispose	Man proposes, God disposes
Hablando del rey de Roma por la puerta asoma	Quand on parle du loup, on en voit la queue	Talk of the Devil, and he is bound to appear
Hasta el cuarenta de mayo no te quites el sayo	En avril, ne te découvre pas d'un fil	Cast ne'er a clout till May be out
No se ganó Zamora en una hora	Paris ne s'est pas fait en un jour	Rome was not built in a day

*Pareados isosilábicos con rima asonante*

ESPAÑOL	FRANCÉS	INGLÉS
Quien a buen árbol se arrima buena sombra le cobija	Cherche un bon protecteur, tu auras toujours bonheur	It's a good sheltering under an old hedge
Quien aprisa sube aprisa se hunde	Plus haut on monte et plus dure sera la chute	He that runs fast will not run long

*Pareados anisosilábicos con rima asonante*

ESPAÑOL	FRANCÉS	INGLÉS
A quien madruga Dios le ayuda	L'avenir appartient à ceux qui se lèvent tôt	The early bird catches the worm
A rey muerto, rey puesto	Le roi est mort, vive le roi	The King is dead. Long live the King
Del agua mansa libreme Dios que de la brava me libraré yo	Il n'est pire eau que l'eau qui dort	God defends me from still [water, I'll keep myself from [the rough

*Pareados isosilábicos sin rima*

ESPAÑOL	FRANCÉS	INGLÉS
A buen entendedor, pocas palabras bastan	À bon entendeur, salut	A word to the wise is enough
A buen hambre, no hay pan duro	À bon goût et faim, il n'y a mauvais pain	Hunger never saw bad bread
A grandes males grandes remedios	Aux grands maux les grands remèdes	Desperate diseases must have desperate cures
A perro flaco, todo son pulgas	Aux chevaux maigres vont les mouches	The lean dog is all fleas
Bicho malo nunca muere	Mauvaise herbe croît toujours	A bad penny always comes back
Cada uno en su casa y Dios en la de todos	Chacun pour soi et Dieu pour tous	Every man for himself and God for all us
De tal palo, tal astilla	Tel père, tel fils	Like carpenter, like chips

*Pareados anisosilábicos sin rima*

ESPAÑOL	FRANCÉS	INGLÉS
A caballo regalado no le mires el diente	À cheval donné, on ne lui regarde pas la bride	Never look a gift horse in the mouth
A enemigo que huye puente de plata	Il faut faire un pont d'or à l'ennemi qui fuit	It is good to make a [bridge of gold to a flying enemy
A falta de pan, buenas son tortas	Faute de grives, on mange des merles	Half a loaf is better than none
A quien Dios se la dé, San Pedro se la bendiga	Quand on est bien, il faut s'y tenir	If the shoe fits, wear it
A palabras necias, oídos sordos	A sottie demande, point de réponse	For mad words, deaf ears
A río revuelto, ganancia de pescadores	L'eau trouble est le gain du pêcheur	It's good fishing in troubled waters
Afortunado en el juego, desgraciado en amores	Heureux au jeu, malheureux en amour	Lucky at cards, unlucky in love
Al pan, pan, y al vino vino	Appeler un chat un chat	Call a spade a spade
Donde menos se piensa salta la liebre	Il faut faire la part de l'imprévu	Least expected, sure to happen
En boca cerrada, no entran moscas	En bouche close, jamais mouche n'entra	A shut mouth catches no flies
Ojos que no ven, corazón que no siente	Loin des yeux, loin du cœur	Out of the sight, out of the mind

Es obvio que algunas de estas paremias podrían ser objeto de una distinta segmentación. Así, por ejemplo, Jean-Claude Anscombre<sup>4</sup> distribuye las dos líneas del refrán «Cuando las barbas de tu vecino veas pelar, / echa las tuyas a remojar» en cinco grupos pentasilábicos: «Cuando las barbas / de tu vecino / veas pelar, / echa las tuyas / a remojar». Y hace mención de «la isometría (cinco sílabas) y el esquema *abaca* de la estrofa». Considera que las líneas impares tienen rima asonante, ya que hace rimar *barbas* con *pelar* y *remojar*. Pero, en realidad, lo que sucede es que *pelar* rima en consonante con *remojar*. Para la rima de *barbas*, habría que hacer una lectura «a la francesa»: *bar*[bas]. Aun así, difícilmente podría considerarse como rima asonante. Se plantea también este autor

<sup>4</sup> ANSCOMBRE, Jean-Claude, «Estructura métrica y función semántica de los refranes», *Paremia*, 8 (1999), pp. 25-36.

«el problema de la posible existencia de refranes con versos de arte mayor», por lo que la paremia «Aunque la mona se vista de seda, / mona se queda» (endecasílabo dactílico y pentasílabo, de ritmos perfectamente asimilables) debería leerse como «Aunque la mona / se vista de seda, / mona se queda» (5 + 6 + 5).

El refrán citado últimamente cuenta por cierto con equivalentes en francés y en inglés. En la lengua francesa, las dos líneas son isosilábicas, con rima asonante: «Le singe est toujours singe, / fût-il déguisé en prince». En la lengua inglesa, las líneas son anisosilábicas, con rima consonante: «An is an ape, a varlet is a varlet, / thought they be clad in silk and scarlet».

En algunos casos, la equivalencia de los refranes en las distintas lenguas viene a cumplir el papel de una mera traducción literal: «El hombre propone, Dios dispone»; «L'homme propose, Dieu dispose»; «Man proposes, God disposes». «Cada uno en su casa, / y Dios en la de todos»; «Chacun pour soi / et Dieu pour tous»; «Every man for himself / and God for us all». «Afortunado en el juego, desgraciado en amores»; «Heureux au jeu, malheureux en amour»; «Lucky at cards, unlucky in love». Es evidente, por lo tanto, que el contacto entre las lenguas implica una movilidad interlingüística de estos refranes, proverbios, máximas, sentencias, adagios, aforismos o paremias.

Cada lengua puede imponer su propio punto de vista. En el refrán español «A quien madruga / Dios le ayuda», anisosilábico con rima asonante, se hace ver cómo la divina providencia estará de parte del individuo diligente. Del mismo modo, en el proverbio equivalente francés «À qui se lève matin / Dieu aide et prête la main», isosilábico con rima consonante, Dios echa una mano al que se levanta pronto por la mañana. En cambio, en la paremia equivalente inglesa «The early bird / catches the worm», isosilábica con rima asonante, se impone el pragmatismo de que el pájaro madrugador, por su propio esfuerzo, atrapará el gusano.

El romancero español ofrece, como contrapartida, la idea de que un exceso de diligencia en el madrugar puede llegar a ser inútil o contraproducente: «No por mucho madrugar / amanece más temprano». Dicho de otro modo: «Más vale llegar a tiempo / que rondar un año». Aunque poco usado, existe un equivalente francés: «Ce n'est pas le tout de se lever matin, / il faut arriver à l'heure». En cambio, en la lengua inglesa, no figura el equivalente de esta paremia, que asegura que no basta con levantarse temprano, sino



que hay que llegar puntualmente a tiempo. El pájaro mañanero de la paremia inglesa no prescindirá en ningún caso de su diligente madrugar.

En las distintas lenguas, se da el recurso a la isosilabia, circunstancia métrica que generalmente va unida al juego de los tropos, las figuras y el paralelismo entre las dos líneas de la paremia, que puede aparecer en forma quiasmática y de retruécano: «Ni son todos los que están, ni están todos los que son». En otros casos, la rima apuntala el armazón métrico. Cuando no existe ni rima ni tampoco isosilabia, se suele dar un cierto equilibrio entre los dos brazos de la balanza paremiológica, mediante un paralelismo sintético («Dime con quién andas / y te diré quién eres») o antitético («A mal tiempo, / buena cara»). Por lo demás, la anisometría no implica falta de ritmo. Adviértase, por ejemplo, el ritmo de seguidilla en la secuencia de heptasílabo y pentasílabo: «A enemigo que huye, / puente de plata», «Donde menos se piensa / salta la liebre».

Refranes y canciones infantiles constituyen, así pues, un espléndido tesoro —de joyas mínimas, elementales si se quiere— en el amplio conjunto de la literatura popular. Ocultos en el anonimato están sus modestos autores. Bien lo supo ver Manuel Machado: «Hasta que el pueblo las canta, / las coplas, coplas no son; / y cuando las canta el pueblo, / ya nadie sabe el autor». Tal fue la gloria de estos anónimos autores de canciones y refranes: «oír decir a la gente / que no los ha escrito nadie».



**CANTINELA INFANTIL Y RIMAS EN EL  
TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA**

**CHILDREN SONGS AND RHYMES IN THE  
THEATER OF FEDERICO GARCÍA LORCA**

**COMPTINES ENFANTINES ET RIMES DANS  
LE THÉÂTRE DE FEDERICO GARCÍA LORCA**

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA  
Universidad de Sevilla

**Resumen:** Se estudia en este trabajo la cantinela infantil en el teatro de Federico García Lorca. El artículo muestra la importancia de ciertos recursos de repetición entre los que la rima se revela como procedimiento rítmico unificador de la heterometría y del aparente sinsentido. Puede hablarse, por lo tanto, de *rima hilada*, creadora y generatriz del sentido poemático.

**Palabras clave:** cantinela infantil, rima hilada, teatro, Federico García Lorca.

**Abstract:** The aim of this study is to analyze the children's song in the theater of Federico García Lorca. The article shows the importance of certain repetition resources among which the rhyme reveals to be a unifying rhythmic procedure of heterometry and apparent nonsense. We can speak, therefore, of an *extended rhyme*, creator and generator of the poetic sense.

**Keywords:** children song, extended rhyme, theater, Federico García Lorca.

**Résumé:** La ritournelle enfantine dans le théâtre de Federico García Lorca est étudiée dans le présent travail. L'article montre l'importance de quelques procédés de répétition, parmi lesquels la rime apparaît comme l'élément rythmique unificateur de l'hétérométrie et du non-sens apparent. On peut donc parler de *rime filée*, créatrice et génératrice du sens poématique.

**Mots-clés:** comptine, rime filée, théâtre, Federico García Lorca.

La presencia de las canciones populares es un rasgo identificador de la tradición poética hispánica. Concretamente en ciertos autores es evidente esta peculiar simbiosis entre música, fórmulas orales, poesía popular y poesía culta. Es el caso de Federico García Lorca, que reproduce, adapta y recrea poemas y formas populares.

En sus conferencias Lorca pone de manifiesto una y otra vez la verdad profunda de los ritmos populares. Se trata de una verdad emparentada con lo sublime, la muerte y el misterio y que se revela en el cante jondo y en otras clases de canciones enraizadas en el pueblo, concepción que aparece claramente en varios escritos del poeta y muy especialmente en «Juego y teoría del duende». El poeta con duende es el poeta musical de lo escondido, sin normas, que rompe los estilos y se apoya en el dolor y en la emoción profunda: «La llegada del duende presupone un cambio radical en todas las formas»<sup>1</sup>. La música, la danza y la poesía hablada serían las artes en las que el duende se revela mejor, porque son artes vivas<sup>2</sup>.

Prácticamente en toda la obra lorquiana es patente el influjo de la poesía oral. En algunos casos, la presencia de la canción popular anónima se inserta de forma directa en su obra, total o parcialmente. En otros casos, el autor granadino reelabora personalmente las canciones del pueblo para adaptarlas a un nuevo marco. Su interés por este tipo de composiciones está ampliamente reconocido por parte de toda la crítica especializada. No hay que olvidar, por otra parte, su formación como músico, su afición a cantar al piano cancioncillas populares y su labor de recogida de canciones orales anónimas<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> GARCÍA LORCA, Federico, «Juego y teoría del duende», en *Conferencias*, vol. II, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p. 97.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, edición de Mario Hernández, Madrid, Alianza, 1980, p. 335; MAURER, Christopher, «Lorca y las formas de la música», en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986, pp. 235-250; MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Fundación

De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, la cantinela es «una composición poética breve, hecha generalmente para que se cante». En la segunda acepción del término, se señala que cantinela es «repetición molesta e importuna de algo». En esta segunda acepción se aprecia la importancia del elemento rítmico y la connotación de un ritmo molesto o de sonsonete. Conviene recordar que el término latino posee también este valor significativo de reiteración y oralidad, al significar ‘estribillo’ y también ‘habladurías’. No resulta raro entonces que la cantinela se haya usado muchas veces para designar la canción infantil cantada, y no solamente por sus obvios componentes rítmicos y musicales, sino también por el carácter fastidioso de un tipo de ritmo asociado a la recurrencia continuada.

José Domínguez Caparrós señala también varias acepciones para el vocablo. Además de designar un cantar, la palabra tiene un significado que entronca directamente con nuestra mejor tradición métrica popular. Así, cantinela sería aquel «poema formado por una sola estrofa breve (cuarteta, seguidilla, redondilla, soleá...)». Se trata de un tipo de canción popular que «también se emplea en la poesía culta del siglo xx que se inspira en la poesía de tipo popular»<sup>4</sup>.

Nos centraremos en este trabajo particularmente en algunas cancioncillas de acento infantil en las obras teatrales de Lorca. Dejamos de lado, por tanto, aquellas composiciones que prescinden del aire de juego por más que sean de gran relevancia en la obra lorquiana. La práctica totalidad de estas obras lorquianas contiene cantinelas. Estas son más frecuentes en las primeras obras del

---

Juan March-Cátedra, 1980, pp. 17 y ss. Daniel DEVOTO ha estudiado la presencia de la canción tradicional en la obra lorquiana, destacando algunas de sus fuentes y los procedimientos más característicos en «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca» (1950), en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 23-72. Por su parte, dentro del teatro y sobre todo en el estudio de *Mariana Pineda*, Fernando LÁZARO CARRETER señala la importancia en el autor granadino del contacto con el pueblo mediante las «formas poéticas ingenuas y populares» («Apuntes sobre el teatro de García Lorca», en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, cit., p. 339. Véase también DE ONÍS, Federico, «Lorca, folklorista» (1940), en *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 84-88; GREENFIELD, Sumner M., «El problema de *Mariana Pineda*», en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, cit., pp. 371-382; *Canciones del teatro de García Lorca*, revisión de Gustavo Pittaluga, Madrid, Unión Musical Española, 1966; ASSUMMA, María Cristina, «Lo propio y lo ajeno en Federico García Lorca», *Paremia*, 18 (2009), pp. 99-109; FUENTES, Tadea, *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad, 1991.

<sup>4</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 2007, p. 61.

autor granadino. No obstante, su persistencia apunta claramente a un principio estético que vertebra toda su dramaturgia.

En la canción infantil hay una serie de recursos propios, como las preguntas que sirven para iniciar la canción, las repeticiones (paronomasias, reduplicaciones, geminaciones, anadiplosis, derivaciones, etc.), el encadenamiento, el estribillo, etc. En muchas ocasiones, la repetición en retahíla, de sílabas o palabras y sintagmas completos, está a favor del sinsentido<sup>5</sup> y del puro juego, en el que el niño demuestra su habilidad apoyándose en estructuras rítmicas. Sucede, por ejemplo, en los trabalenguas, los chistes o las fórmulas de retahíla usadas a veces para echar a suertes. En estos casos, la rima también juega un papel fundamental. Dentro de la variedad de recursos estructurantes de la cantinela y de sus variedades genéricas<sup>6</sup>, cuyos límites muchas veces se confunden, consideraremos especialmente la retahíla y el empleo de la rima.

*La zapatera prodigiosa* es una de las obras en las que Lorca hace uso frecuente de la cantinela. Precisamente, Andrew A. Anderson afirma que la obra «está enteramente construida con la más extraordinaria colección de expresiones tradicionales jamás oídas en una obra literaria»<sup>7</sup> y señala la importancia de los géneros dramáticos populares (el entremés, el género chico en general y, en concreto, el sainete) y su relación con las farsas y teatrillos de marionetas

<sup>5</sup> Véase el trabajo de MOROTE MAGÁN, Pascuala, «Juegos de niñas. Entre lo tradicional y lo contemporáneo», en Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz (coords.), *La palabra y la memoria (Estudios sobre Literatura Popular Infantil)*, Cuenca, Ediciones Castilla-La Mancha, 2008, pp. 168-170. Alfonso Reyes se ha referido a estos juegos de palabras sin sentido que rayan en lo absurdo dentro del nombre genérico de *jitanjáforas*, que serían «meros impulsos rítmicos» y respondería a la «necesidad de oír ciertos ruidos y ciertas pausas». Para Reyes, «la jitanjáfora pura es de carácter popular, y muchas veces infantil» y «se caracteriza en general por su mayor emancipación de los moldes lógicos y lingüísticos». Véase REYES, Alfonso, *La experiencia literaria y otros ensayos*, selección y prólogo de Jordi Gracia, Madrid, Fundación Banco Santander, 2009, pp. 195-200 (edición digital: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-experiencia-literaria-y-otros-ensayos/html/e3575a51-751c-4147-879a-62dee2de8ee1\\_92.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-experiencia-literaria-y-otros-ensayos/html/e3575a51-751c-4147-879a-62dee2de8ee1_92.html)). No hay que olvidar el interés que despertó la jitanjáfora en la Residencia de Estudiantes entre los jóvenes artistas y poetas del 27, entre los que estaba Federico García Lorca. El anaglifo responde igualmente a este sinsentido y se sirve, como la retahíla, de la acumulación absurda.

<sup>6</sup> Véase CERRILLO, Pedro C., «Literatura y juego: las canciones escenificadas infantiles», *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, LIX, 2 (2004), pp. 175-194, recogido en Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz (coords.), *La palabra y la memoria...*, cit., pp. 135-163, y SILVEYRA, Carlos José María, «De la lírica tradicional al folclore infantil», *ibid.*, pp. 117-133.

<sup>7</sup> ANDERSON, Andrew A., *García Lorca. La zapatera prodigiosa*, Valencia, Grant & Cutler, 1991, p. 73.

lorquianos<sup>8</sup>, donde también hay abundantes canciones y fórmulas orales.

Desde el principio de la obra encontramos canciones populares con estructura en retahíla, caso, por ejemplo, de la cancioncilla siguiente:

Si tu madre quiere un rey,  
la baraja tiene cuatro:  
rey de oro, rey de copas,  
rey de espadas, rey de bastos<sup>9</sup>.

Son cuatro versos octosílabos de ritmo trocaico con rima asonante en los versos pares. La copla reaparecerá en la versión de 1933 de la obra, pero aquí se refuerza el carácter de canción infantil cuando unas gitanillas amplían estos cuatro versos al añadir una canción de corro:

Si tu madre quiere un rey,  
La baraja tiene cuatro:  
Rey de oro, rey de copas,  
Rey de espadas, rey de bastos.  
Corre que te pilló<sup>10</sup>,  
corre que te agarro,  
corre que te lleno  
la falda de barro.  
Ábreme la puerta  
que me estoy mojando...  
No me da la gana,  
ponte chorreando.

Del olivo, me retiro;  
del esparto, yo me aparto;  
del sarmiento, me arrepiento  
de haberte querido tanto.  
Corre que te pilló,

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 23-25. Sobre las versiones y la cronología de *La zapatera prodigiosa*, puede consultarse el estudio de ANDERSON citado y también el de DEVOTO, Daniel («Las zapateras prodigiosas», en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, cit., pp. 65-78).

<sup>9</sup> GARCÍA LORCA, Federico, *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1991, pp. 324-325. En lo sucesivo se citará por esta edición, indicando la página entre paréntesis junto al texto citado.

<sup>10</sup> La canción recuerda la popular «El patio de mi casa» y, en concreto, su estribillo: «El patio de mi casa / es particular / y cuando llueve mucho / se moja la mitad. / Do re mi. / Do re fa. / Se moja la mitad. / Chocolate. / Molinillo. / Corre, corre, / que te pilló.» En la escena coral de las Lavanderas en *Yerma* también se evoca, casi al final, esta canción.



corre que te agarro,  
 corre que te lleno  
 la falda de barro.  
 Ábreme la puerta  
 que me estoy mojando...  
 No me da la gana,  
 ponte chorreando.  
 (pp. 396-397)

Es patente la yuxtaposición entre cancioncillas. A los cuatro primeros versos se añade ahora un romancillo de versos hexasílabos que continúa la rima de los versos anteriores (cuatro, bastos, agarro, barro, mojando, chorreando). Los versos del romancillo son trocaicos también. Incluyo como trocaico, por inercia métrica, «la falda de barro» al entender que la serie trocaica provoca una dislocación del acento de «falda» de la segunda a la tercera sílaba. Estos cambios acentuales son, de hecho, frecuentes en las cantinelas, donde la melodía infantil provoca este tipo de dislocaciones acentuales. La canción continúa con otro grupo de cuatro versos octosílabos que forman una copla también, con la misma rima en *-á-o*, y que son rematados por el mismo romancillo. Parece evidente la estructura de canción de corro o coral. Originariamente, un grupo recitaría los cuatro primeros versos y el resto el romancillo. La cancioncilla continúa en el diálogo siguiente entre las Gitanillas primera y segunda y la Zapatera. Cambia ahora la rima de la copla, pero el romancillo a modo de estribillo coral se mantiene con variaciones. Lo que nos interesa sobre todo de esta cantinela es la reiteración del ritmo trocaico unida a la reunión y yuxtaposición de versos que no siempre guardan una lógica interna. Así, la copla inicial («Si tu madre quiere un rey...») no tiene nada que ver con el romancillo. E, igualmente, la copla segunda («Del olivo, me retiro...») no guarda vínculo alguno ni con el romancillo ni con la primera copla ni con la siguiente. El procedimiento acumulativo, propio de la canción infantil, es obvio, asimismo, en la rima interna: «del olivo, me retiro», en asonante, «del esparto, yo me aparto» y «del sarmiento, me arrepiento», en consonante. Esta clase de rima interior o interna, que ha recibido diferentes denominaciones según los casos (multiplicado, rima encadenada, versos concatenados por la rima, etc.)<sup>11</sup>, si bien no cumple con la función de reforzar el metro

<sup>11</sup> Para una revisión de la rima interna, véase MARTÍNEZ, José Enrique, «Los juegos de la rima en un poema de Jaime Siles», *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 8 (2010), pp. 97-100.

del verso<sup>12</sup>, sí desempeña un papel de cohesión rítmica y ha sido vista como factor decisivo en la generación del ritmo<sup>13</sup>. A la reiteración contribuyen otros efectos sonoros de repetición, como la anáfora de *corre* y la aliteración de la vibrante *r*.

A veces es la rima reiterada en palabras alejadas semánticamente la que vertebra la canción infantil. Es lo que aquí sucede y lo que ocurre en otras cantinelas del libro. Sin querer alargar la exposición, recordaremos un ejemplo más, cuando en la escena XI las beatas dicen: «A descansar, maestro, maestrillo, con el mandil amarillo. / A descansar, a descansar; quite, maestrillo, su delantal» (p. 404). Parece claro que la repetición de palabras y las rimas internas son clave en la formulación infantil. El diálogo entre la Zapatera y el niño apunta también en esta misma dirección.

En la cantinela son habituales la rima en eco y las series monorrimas. La rima continuada es, además, especialmente frecuente en Lorca y actúa como factor desencadenante no solamente del ritmo de la cancioncilla, sino como generador de sentido. *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*<sup>14</sup> es, de acuerdo con el subtítulo, una adaptación teatral de un «viejo cuento andaluz». Desde el principio es ostensible la oralidad popular, con la presencia de pregones y otras fórmulas. Detengámonos en algunos ejemplos que marcan la estructura de la obra. Al inicio de la misma canta el Zapatero:

Zapatero, tero, tero,  
¡clava la lezna en el agujero!  
(p. 62)

En este caso, se trata de un pareado de rima consonante formado por dos versos heterométricos, el primero de ocho sílabas y el segundo de diez sílabas. Hay aquí dos elementos rítmicos que actúan como soportes del pareado y ambos tienen que ver con la

<sup>12</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, «La rima: entre el ritmo y la eufonía», en *Estudios de métrica*, Madrid, UNED, 1999, p. 155.

<sup>13</sup> Véase FRAU, Juan, «La rima en el verso español: tendencias actuales», *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2 (2004), p. 112 y «Rima y estructura del metro», *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 9 (2011), pp. 86-98.

<sup>14</sup> Sobre la representación de *La niña que riega la albahaca* y de otras obras en relación con la reivindicación de Falla y de Lorca de los títeres de cachiporra o Cristobitas y de la poesía popular en general, véase HERNÁNDEZ, Mario, «Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)», en Dru Dougherty y M.<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (coord. y ed.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, 1992, pp. 227-239.

rima: la rima externa en -éero que une ambos versos y, además, la repetición en eco de la rima con la inclusión de la consonante previa: «zapatero, tero, tero». El ritmo binario del primer verso, de claro sentido musical, recuerda las repeticiones corales de los cantares infantiles. Esta cancioncilla con forma de dístico se repetirá con variantes a lo largo de la obra.

El pareado procede de la tradición popular y tiene un contenido sexual obvio. Está incluido en obras previas, como la sainetesca *El señor Luis el Tumbón o Despacho de huevos frescos*, de Ricardo de la Vega. Según Margot Versteeg, la aparición de esta clase de canciones populares tenía la función de «crear una atmósfera alegre y propiciatoria de la risa»<sup>15</sup>. En el caso de la obra lorquiana, la canción, además, define al personaje y anticipa el núcleo dramático. La cancioncilla reaparece en la *Tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita*. Allí, en el cuadro quinto, mientras hablan Fígaro y Cansa-Almas, un granuja que pasa dice:

¡Zapatero, tero, tero,  
mete la lezna  
por el agujero!  
(p. 137)

En disposición de tercetillo aquí, la repetición de *tero* sigue marcando el carácter de la canción. El ritmo no vendría dado por los versos, que son heterométricos (octosílabo, pentasílabo y hexasílabo), sino por la rima y por el ritmo trocaico de «zapatero, tero, tero» y «por el agujero». La canción no solamente identificará al personaje del Zapatero<sup>16</sup>, sino, por su matiz sexual, al Príncipe. Por ello, Irene, la hija del Zapatero, utiliza esa rima para dirigirse a él:

IRENE. Dime, rey zaragatero,  
¿cuántas estrellitas tiene el cielo?  
(p. 63)

<sup>15</sup> VERSTEEG, Margot, «El género chico», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 10. Monográfico dedicado a *El humor en España*, edición al cuidado de Harm den Boer y Fermín Sierra, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1992, p. 134. Véase DELEITO Y PIÑUELA, José, *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, Revista de Occidente, 1949. Para otras referencias, véase FUENTES, Tadea, *El folklore...*, cit., pp. 29-32.

<sup>16</sup> De hecho, el Negro llama al zapatero con el nombre de don Gaiteros y el zapatero dice que, efectivamente, ese es su nombre. Véase FUENTES, Tadea, *El folklore...*, cit., pp. 168-169.

Irene sale por vez primera a escena cantando una soleá, pero lo que la identifica más es, además del cantar popular del vito<sup>17</sup>, el diálogo reiterado con el Príncipe. Lorca usa la rima asonante en -á-a y sobre todo la rima en -éro para la confrontación entre ambos personajes:

PRÍNCIPE. Niña que riegas la albahaca,  
¿cuántas hojitas tiene la mata?  
IRENE. Dime, rey zaragatero,  
¿cuántas estrellitas tiene el cielo?  
(p. 63)

La contraposición de estos dos pareados y de sus variaciones funcionará a lo largo de toda la obra para ilustrar el antagonismo entre Irene y el Príncipe. En el cuento popular, a su vez con distintas variantes, se halla igualmente esta rima y el Príncipe o rey zaragatero, uvatero en la obra lorquiana, pasa a ser un aventurero, un embustero, un encajero o un «pescaero»<sup>18</sup>.

En *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* puede comprobarse de nuevo la caracterización de personajes a través de coplillas. El carácter grotesco de Cristobita se vincula a la monstruosidad de ciertos personajes populares a través de sonidos vibrantes y desagradables. En el cuadro segundo, se contrapone a Rosita, que canta el vito, mientras él se asimila al mundo animal con esta canción onomatopéyica de tono infantil:

<sup>17</sup> «Con el vito, vito, vito, / con el vito, vito, va. / Yo no quiero que me miren / que me ponga colorá.» El recuerdo del Vito reaparece en obras posteriores, como la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* o el *Retablillo de don Cristóbal*. Véase también CERRILLO TORREMOCHA, Pedro y César SÁNCHEZ ORTIZ, «Presencias y referencias del cancionero infantil en el teatro de García Lorca», *Boletín de Literatura Oral*, 2 (2019), p. 143.

<sup>18</sup> Hay diversas versiones del cuento. La Universidad de Jaén en su Corpus de literatura oral lo recoge, presentando a un caballero que se disfraza de «pescaero» (corpusde-literaturaoral.ujaen.es). Véase también M. ESPINOSA, Aurelio, *Cuentos populares de Castilla y León*, tomo II, Madrid, CSIC, 1997; JIMÉNEZ ROMERO, Alfonso, *La flor de la flotentina. Cuentos tradicionales*, Sevilla, Fundación Machado y Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, 1990; RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, «El folklore como huella de un diálogo intercultural perdido (En torno al cuento popular «La niña que riega las albahacas»», *Demófilo*, n.º XX, Sevilla, 2005, en Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz, *La palabra y la memoria...*, cit., pp. 59-69.

¡Bah! Ya la enseñaré a que ponga la voz bronca, ¡más natural!, y cante aquello de

La rana hace cuac, cuac,  
cuac, cuac, cuarac<sup>19</sup>.  
(p. 122)

Esta intervención, que cierra la escena, es altamente significativa para perfilar al personaje y su asociación con lo animalesco. Cristobita reivindica la naturalidad directa y burda y lo hace utilizando una cancioncilla infantil, donde la onomatopeya y la rima tienen un protagonismo claro. En todos los idiomas son frecuentes estas canciones que enseñan a los niños los sonidos que «hacen» distintos animales y que empiezan siempre por «El perro hace...», «El caballo hace...», «El gato hace...», etc. Lo que verdaderamente importa es la onomatopeya y su repetición rítmica. Lorca ha elegido la rana por estar asociada precisamente al sonido brusco y desagradable que puede caracterizar al personaje. Otras canciones de Cristobita poseen también esta sonoridad fuerte que evoca la violencia de su personalidad. En el cuadro tercero de la obra, cuando llega a la taberna, Cristobita «agarra la porra y canta»:

Que esconda el rabo la zorra,  
porque le doy con la porra.  
(p. 129)

Esta aleluya también define completamente al personaje no solamente por el léxico sino por el sonido *r*, recurrente en las cancioncillas de Cristobita. Es importante destacar también que las canciones en boca de este personaje suelen estar formadas por dísticos monorrimos, sea la rima asonante o consonante, lo que da a sus diálogos Cristobita un aire manifiestamente infantil<sup>20</sup>.

El empleo de versos monorrimos heterométricos, donde la rima es el factor estructurante, es frecuente en otras obras. En el *Retablo de don Cristóbal* se encuentra a menudo:

<sup>19</sup> Véase FUENTES, Tadea, *El folklore...*, cit., pp. 13-14.

<sup>20</sup> Margit FRENK destaca la rima pareada en serie y la monorrima como rimas muy frecuentes en la poesía infantil de versos heterométricos. Véase su trabajo «Rimas para juegos infantiles en el antiguo cancionero popular», en Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz (coords.), *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica (Homenaje a Margit Frenk)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2013, pp. 45-57.

Me duele el cuello  
donde me nace el cabello,  
pero no había caído en ello  
hasta que me lo dijo mi primo  
Juan Coello.  
(p. 680)

Y, más adelante, hay otra serie monorríma con rima en -íto (y su plural -ítos), diminutivo que sugiere claramente la filiación infantil:

Veinte duritos y veinte duritos,  
y debajo del chalequito  
seis duritos y tres duritos,  
y en el ojito  
del culito  
tengo un rollito  
con veinte duritos.  
(p. 682)

Otros muchos pasajes muestran este tipo de rima continuada, bien en pareados, bien en versos en serie. El juego infantil no solamente se asocia a la rima, sino a la técnica de la retahíla. También en el *Retablillo de don Cristóbal* leemos en boca de Rosita:

En esta hora los niños cuentan las estrellas y los viejos se duermen  
sobre sus caballos, pero yo quisiera estar:  
en el diván  
con Juan,  
en el colchón  
con Ramón,  
en el canapé  
con José,  
en la silla  
con Medinilla,  
en el suelo  
con el que yo quiero,  
pegada al muro  
con el lindo Arturo,  
y en la gran «chaise-longue»  
con Juan, con José, con Medinilla,  
con Arturo y con Ramón.  
(pp. 686-687)

E inmediatamente después, recrea Rosita una cantinela ya inserta en *La zapatera prodigiosa*:

Yo me quiero casar, ¿me han oído?  
 Yo me quiero casar  
 con un mocito,  
 con un militar,  
 con un arzobispo,  
 con un general,  
 con un macanudo  
 de macanear  
 y veinte mocitos  
 de Portugal.  
 (p. 687)

Es una canción de rueda<sup>21</sup> en retahíla que utiliza la rima alterna, asonante y consonante, y deja algún verso suelto. Lo importante es la acumulación rítmica de estos versos heterométricos y la rima. La retahíla se retomará un poco más adelante, cuando Rosita declara:

¿Qué quieres?  
 Me quiero casar  
 con un becerro nonato,  
 con un caimán,  
 con un borriquito,  
 con un general,  
 que para el caso  
 lo mismo me da.  
 (p. 690)

La retahíla no solamente se halla en farsas y obras guiñolescas, sino en el teatro trágico lorquiano. Así ocurre en el cuadro último de *Bodas de sangre*, cuando dos muchachas, que visten de azul oscuro y devanan una madeja roja, intervienen asumiendo la función de coro con la técnica de las canciones populares y los encadenamientos de la retahíla que la madeja simboliza. Como explica Ricardo Doménech, «a la madeja se le formulan una serie de preguntas, a las que corresponderán otras tantas respuestas enigmáticas»<sup>22</sup>:

MUCHACHA 1ª  
 Madeja, madeja,  
 ¿qué quieres hacer?  
 MUCHACHA 2ª  
 Jazmín de vestido,  
 cristal de papel.  
 Nacer a las cuatro,

<sup>21</sup> Véase FUENTES, Tadea, *El folklore...*, cit., pp. 133-134.

<sup>22</sup> DOMÉNECH, Ricardo, *García Lorca y la tragedia*, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 82.

morir a las diez.  
 Ser hilo de lana,  
 cadena a tus pies  
 y nudo que apriete  
 amargo laurel.  
 (p. 788)

La canción y el diálogo entre las muchachas continúan a lo largo de toda la escena. Baste este fragmento para ilustrar el procedimiento acumulativo eslabonado. Se trata, como otras composiciones populares, de una estructura que, al igual que otros poemas corales, se concibe de manera circular y cuyo símbolo sería la rueda, la ronda, la corona o la madeja<sup>23</sup>.

En *La casa de Bernarda Alba* vuelve Lorca a servirse de la canción popular en varios pasajes. El personaje que se identifica con la cantinela infantil y que queda caracterizado a través de ella es la madre de Bernarda, María Josefa. Es un personaje que guarda cierta relación con la figura del Pastor Bobo de *El público*. Ambos, por bobos o locos, son sabios y poseen una dimensión crítica y reveladora de la verdad oculta. María Josefa entra en escena en el acto III con una oveja en brazos y canta una copla inicial, una nana, de versos heterométricos con rima asonante. Pero después se yuxtapone a esta nana una canción infantil, organizada en dísticos, los dos primeros con rima consonante y el último con rima asonante. Es nuevamente la rima lo que da unidad formal a estos versos irregulares, así como la composición en retahíla propia de la cantinela. La misma estructura se reitera inmediatamente después, al seguir otra copla heterométrica –otra nana– rematada por la retahíla anterior:

Ovejita, niño mío,  
 Vámonos a la orilla del mar.  
 La hormiguita estará en su puerta,  
 Yo te daré la teta y el pan.

Bernarda,  
 cara de leoparda.  
 Magdalena,  
 cara de hiena.  
 ¡Ovejita!  
 Meee, meeee.  
 Vamos a los ramos del portal de Belén.

<sup>23</sup> *Ibid.* Véase CORREA, Gustavo, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970, p. 106.



Ni tú ni yo queremos dormir;  
la puerta sola se abrirá  
y en la playa nos meteremos  
en una choza de coral.

Bernarda,  
cara de leoparda.  
Magdalena,  
cara de hiena.  
¡Ovejita!  
Meee, meeee.  
Vamos a los ramos del portal de Belén.  
(pp. 1056-1057)

La ingenuidad de María Josefa es, como se aprecia en sus intervenciones, una ingenuidad *formal*, fundamentada en el manejo infantil y en retahíla de la rima. En el juego infantil «Bernarda, / cara de leoparda...», los versos pareados forman eneasílabos, salvo el último que es un tridecasílabo. El verso quinto y el sexto («¡Ovejita! / Meee, meeee») son, en realidad, un mismo verso eneasílabo, dividido tipográficamente para dar mayor protagonismo a la ovejita-niño y a la onomatopeya imitativa del balar de la oveja: la rima final (-é, de *Meee* y de *Belén*) confirma que sigue operando el modelo del dístico de los versos anteriores. El juego infantil de la rima asociada a cada personaje continúa un poco más adelante. Cuando Martirio insta a su abuela, María Josefa, a que se acueste, esta le contesta: «Tú eres Martirio, ya te veo. Martirio, cara de Martirio. ¿Y cuándo vas a tener un niño? Yo he tenido este.» (p. 1057)<sup>24</sup>. Después María Josefa continúa haciendo uso de la rima en palabras que evocan otra vez las rimas continuadas de los versos infantiles.

Lorca se sirve también de la cantinela en su etapa surrealista. En contra de lo que pudiera pensarse, los juegos infantiles se ajustan muy bien al procedimiento de reunión caleidoscópica de imágenes de la estética vanguardista. Recuérdese, sin más, el interés por la jitanjáfora o el anaglifo. Así, en el teatro surrealista de Lorca hay también retahílas ligadas a la rima y a la canción infantil. Y, a menudo, las cantinelas tienen una función clave en la creación de los personajes. Así sucede, por ejemplo, en el Acto I de *Así que pasen cinco años*, cuando aparecen el Niño y el Gato. En la escena, en verso, se emplea la rima de romance -á-a y se utilizan coplillas

<sup>24</sup> Pedro CERRILLO TORREMOCHA y César SÁNCHEZ ORTIZ comentan que «en el Cancionero Infantil son varios los ejemplos de burlas que se dicen a personas, por razón de su nombre propio.» («Presencias y referencias...», *cit.*, p. 144).

en las que se pone de manifiesto la técnica acumulativa de la rima, como es evidente en una de las intervenciones del Gato:

Iba por tejado, gata chata<sup>25</sup>,  
naricillas de hojadelata,  
en la mañana  
iba a recoger los peces por el agua  
y al mediodía  
bajo el rosal del muro me dormía.  
(p. 517)

En esta canción los versos son heterométricos (endecasílabo, eneasílabo, pentasílabo, dodecasílabo), por lo que puede decirse que su estructura rítmica no reside en absoluto en la regularidad métrica. No obstante, existen otras bases rítmicas. Entre ellas, sobresale la rima, asonante y consonante, que se presenta tanto de forma externa, esto es, a final de verso, como de forma interna, como rima en eco. Ya desde el principio, se observa la reiteración algo machacona de -áta, con la rima en eco de «gata chata». Los versos se organizan como pareados, los dos primeros con rima consonante y los dos segundos con rima asonante tanto entre ellos como con los anteriores. Y, luego, en los dos últimos cambia la rima a -ía. En el diálogo que sigue, la rima de -áta vuelve de nuevo, combinada con la retahíla, en otra intervención, esta vez en boca del Niño y con versos de ritmo endecasilábico (alejandrino, eneasílabo, endecasílabos y heptasílabo):

Yo también iba, ¡ay!, gata chata, barata,  
naricillas de hojadelata,  
a comer zarzamoras y manzanas  
y después a la iglesia con los niños  
a jugar a la cabra.  
(p. 518)

El diálogo en verso continúa con rima asonante y, más adelante, el Niño se sirve otra vez de la retahíla, con versos octosílabos y rima de romance:

<sup>25</sup> Daniel DEVOTO ve aquí el eco de las aleluyas infantiles «Chata barata, narices de gata», que sería un «dicho popular, con que se trata de molestar e impacientar a la persona que tiene aquel defecto.» («Notas sobre el elemento tradicional...», *cit.*, p. 70). Véase FUENTES, Tadea, *El folklore...*, *cit.*, pp. 128-130.

Vámonos; de casa en casa  
 llegaremos donde pacen  
 los caballitos del agua.  
 No es el cielo. Es tierra dura  
 con muchos grillos que cantan,  
 con hierbas que se menean,  
 con nubes que se levantan,  
 con hondas que lanzan piedras  
 y el viento como una espada.  
 ¡Yo quiero ser niño, un niño!  
 (p. 520)

Desde el verso quinto, la yuxtaposición o retahíla de elementos (con muchos grillos, con hierbas, con nubes, con hondas, y el viento) articula la cantinela, apoyándose, asimismo, en la anáfora, el paralelismo y el ritmo de los versos octosílabos, muchos de ellos de base trocaica. Son rasgos decisivos en la evocación de las canciones infantiles. El verso «con nubes que se levantan» es, además, intertexto de «las nubes se levantan», de otra cancioncilla popular de corro<sup>26</sup>.

Más adelante, vuelven el Niño y la Gata sobre la cantinela en retahíla, usando la figura retórica de la anadiplosis para enlazar la canción del Niño y la canción que, inmediatamente después, canta este con la Gata. El sintagma «y en el pico una flor» actúa en la intervención del Niño como nuevo intertexto de otra canción popular que quedará interrumpida:

#### NIÑO

Apagado va por el cielo.  
 Solo mares y montes de carbón,  
 y una paloma muerta por la arena  
 con las alas tronchadas y en el pico una flor.  
 (Cantan.)  
 Y en la flor una oliva,  
 y en la oliva un limón...  
 ¿Cómo sigue?... No lo sé, ¿cómo sigue?<sup>27</sup>

<sup>26</sup> «Que llueva, que llueva, / la virgen de la cueva, / los pajaritos cantan, / las nubes se levantan... / Que sí, que no, / que caiga un chaparrón / con azúcar y turrón / Que se rompan los cristales de la estación.» Véase para esta canción MARTOS NÚÑEZ, Eloy, «Canciones infantiles y leyendas sobre tormentas», en Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz, *Presencia del cancionero...*, cit., p. 238.

<sup>27</sup> A propósito de estos versos, Daniel DEVOTO («Notas sobre el elemento tradicional...», cit., p. 70) recalca que la fuente es la canción de la Pájara pinta. Véase también FUENTES, Tadea, *El folklore...*, cit., pp. 100-102.

GATA  
 ¡Ay girasol!  
 ¡Ay girasol de la mañanita!

NIÑO  
 ¡Ay clavelina del sol!  
 (p. 521)

La rima en -ó y -ón en los pares, o rima de romance, es la que sirve de fundamento rítmico de los versos, a lo que se añade la heterometría predominantemente endecasílabica, con varios versos endecasílabos y heptasílabos, un verso alejandrino, un eneasílabo, un decasílabo y un octosílabo. Es fundamentalmente la rima el elemento estructurante de estos versos. En todo caso, la forma en retahíla, interrumpida por el olvido de lo que sigue por parte de los personajes («¿Cómo sigue?... No lo sé, ¿cómo sigue?»), es otro factor relevante en el diálogo y las cancioncillas del Niño y de la Gata. La aparición de cantinelas en *Así que pasen cinco años* guarda relación, sin duda, con el trasmundo de la muerte y los sueños. Por ese motivo, el Niño y la Gata muertos retoman estas cancioncillas del pasado, como lo harán también, en el cuadro primero del Acto tercero de la obra, con la recreación de otra copla popular, el Arlequín y la Muchacha, figuras ligadas a la muerte y al misterio de lo oculto.

En *El público* la cantinela tiene una importante carga semántica y estructural. Como muestra, mencionaremos la canción del Caballo Blanco 1 y sus variantes del cuadro tercero, que puede interpretarse como canción coral contrapuntística respecto de los diálogos de los personajes. El carácter infantil de esta cancioncilla se debe al juego paronomásico de los versos primero y segundo, a las aliteraciones, a las repeticiones (anáfora, anadiplosis) y a la rima, interna y externa. Nuevamente, se mezcla rima asonante y consonante, con tres versos monorrimos (-ó) a los que se suma un pareado de rima asonante en -á. Hay que añadir, además, que los versos segundo y tercero evocan la cancioncilla infantil en la que los niños llaman al caracol, usando también la reiteración de la rima, para que salga al sol tras la lluvia<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Véase FRENK, Margit, «Rimas para juegos infantiles...», *cit.*, p. 43. Cuenta Rafael MARTÍNEZ NADAL lo siguiente: «En Cuenca, Carlos Morla, Federico y yo, oímos a unas niñas que buscaban caracoles después de la lluvia entonar:

Caracol, col, col,  
 saca los cuernos al sol,  
 que tu padre y tu madre  
 también los sacó.

Amor. Amar. Amor.  
 Amor del caracol, col, col, col,  
 que saca los cuernos al sol.  
 Amar. Amor. Amar.  
 Del caballo que lame la bola de sal.  
 (p. 631)

Los versos son heterométricos, aunque predomina la base heptasilábica que marca el primer verso y que se repite en el segundo y el cuarto. En el segundo verso la reiteración de la rima («col, col, col»), con inclusión de la consonante anterior al acento versal, alarga el verso de las siete a las diez sílabas. La estructura rítmica de los versos es yámbica en los dos primeros y en el cuarto, mientras que los versos tercero y quinto tienen ritmo ternario, anfibráquico y anapéstico, ritmo ternario que refuerza la similitud entre «que saca los cuernos al sol» y «que lame la bola de sal». Más interesante es la conexión semántica con la obra, en la que el juego de espejos, máscaras e identidades amorosas y eróticas tiene aquí una manifestación en la repetición y la paronomasia y poliptoton entre «amor» y «amar» (también entre «sol» y «sal»). La rima en eco refuerza esta idea, así como la variación complementaria entre el caracol que sale con sus cuernos y el caballo que lame la bola de sal, ambas imágenes animalescas de evidente contenido erótico.

La canción se repite en la escena con variantes que revelan más claramente la funcionalidad rítmica de estos elementos formales y que también ponen de manifiesto que el procedimiento acumulativo de la retahíla está funcionando como medio de yuxtaposición de imágenes que se hacen entre sí semánticamente equivalentes. Si antes el caballo y el caracol se complementaban, se suman en las variaciones siguientes otros personajes (y también otras metamorfosis amorosas) que ilustran el concepto del amor lorquiano.

La técnica de la retahíla y el uso de la rima continua, asociada, como se ha dicho ya, al juego infantil, reaparecen en *El público*

---

Los dos últimos versos, violenta deformación de las múltiples versiones que existen del

caracol, col, col  
 saca los cuernos y vete al sol.

«Formulilla con que los niños pretenden obligar al caracol a hacer lo que en ella se dice». (TORNER, Eduardo M., *Lírica hispánica*, Madrid, Castalia, 1966, p. 113).

«Con pluralidad de sentidos –erótico uno de ellos– utilizan también esa «formulilla» varios poetas del Siglo de Oro». (MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *«El público»*. *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Hiperión, 1988, nota 24, p. 298). Véase FUENTES, Tadea, *El folklore...*, cit., pp. 202-203.

en boca del Pastor Bobo, personaje que, con un estilo y tono pueriles, desvela las claves semánticas de la obra<sup>29</sup>. A este respecto, Javier Huerta Calvo señala que el lenguaje de la canción del Pastor Bobo es «irracional e infantilizado, salpicado de ripios y palabras inventadas, es un eco del cómico sayagués que chamullaban los rústicos de Encina o Fernández»<sup>30</sup>.

En el llamado Solo del Pastor Bobo, la cohesión rítmica no viene dada por la igualdad silábica de los versos. La heterometría es evidente, por más que, en ocasiones, varios versos seguidos reiteren el número de sílabas. Pero lo que sí aparece regularmente, salvo en dos versos, es la rima generalizada en *-éta(s)*. La canción se fundamenta en la acumulación de elementos en retahíla (las sucesivas caretas de los pordioseros, de los poetas, de los niños, de las águilas, de la careta, etc.) y el recurso de la rima del diminutivo en *-eta*, rima externa pero también interna («careda de la careta, / que era de yeso de Creta»). Y a esto se añaden otros recursos retóricos de repetición, como la anadiplosis o la anáfora. En la escena, el Pastor Bobo toca un arístón y danza con ritmo lento, con lo que se presupone el acompañamiento musical. El carácter popular del personaje no solamente tiene que ver con los bobos de la tradición teatral sino con los músicos y títeres ambulantes:

El pastor bobo guarda las caretas,  
las caretas  
de los pordioseros y de los poetas  
que matan a las gipaetas  
cuando vuelan por las aguas quietas.  
Careda  
de los niños que usan la puñeta  
y se pudren debajo de una seta.  
Caretas

<sup>29</sup> Algunos críticos han puesto de manifiesto la filiación de este personaje con el teatro de Gil Vicente o Torres Naharro. La escena, como señalaron tempranamente Rosana VITALE y Ana María GÓMEZ TORRES, debiera estar al principio de la obra, como introito que revela la clave metateatral de la misma. Véase VITALE, Rosana, *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 1991, y GÓMEZ TORRES, Ana María, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Arguval, 1995, pp. 37-43, y «Procedimientos teóricos y ruptura de la mimesis clásica en el teatro de Lorca», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1995, pp. 94-97. Véase también HUERTA CALVO, Javier, «Introducción» a Federico García Lorca, *Teatro completo*, edición del Instituto del Teatro de Madrid, dirigida por Javier Huerta Calvo y al cuidado de Sergio Santiago Romero y Javier Domingo Martín, Madrid, Verbum, 2019, pp. 21-22.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 22.

de las águilas con muletas.  
Caretas de la caretas  
que era de yeso de Creta

y se puso de lanitas color violeta  
en el asesinato de Julieta.  
Adivina, adivinilla, adivineta,  
de un teatro sin lunetas  
y un cielo lleno de sillas  
con el hueco de una caretas.  
Balad, balad, balad, caretas.  
Los caballos se comen la seta  
y se pudren bajo la veleta.  
Las águilas usan la puñeta  
y se llenan de fango bajo el cometa.  
Y el cometa devora la gipaeta  
que rayaba el pecho del poeta.

¡Balad, balad, balad, caretas!  
Europa se arranca las tetas,  
Asia se queda sin lunetas  
y América es un cocodrilo  
que no necesita caretas.  
La musiquilla, la musiqueta  
de las púas heridas y la limeta.  
(pp. 662-663)

Es el poeta, aquí convertido en Pastor Bobo, quien reflexiona sobre el problema central de la identidad personal, de ahí el valor asociativo de la rima: el poeta y sus caretas en la disyuntiva social y amorosa. La palabra generadora de la rima es «caretas» y su plural (poliptoton, «caretas»-«caretas»). Lorca va alternando la rima consonante en -étas y en -éta e intercala por dos veces la apelación a las caretas con el estribillo «Balad, balad, balad, caretas», donde la geminación del verbo favorece el aire de cantinela. También hay geminación en forma de derivación en el verso «adivina, adivinilla, adivineta» y en «la musiquilla, la musiqueta». Por otra parte, el diminutivo en -éta(s), de carácter burlesco, refuerza el tono de juego infantil de la composición, en palabras como «puñeta», «luneta», «adivineta», «musiqueta». Contribuye también al carácter infantil el neologismo de «gipaetas», palabra reiterada luego en singular, en alusión a «gypaetus barbatus» o simplemente a las «águilas con muletas» del verso décimo. La imagen de la gipaeta muerta, del águila con muleta y la reaparición del término asociado al pecho del

poeta en el verso vigésimo quinto sugieren la identificación entre el poeta y su identidad escondida, que él mismo destruye o que destruye el cometa («y el cometa devora la gipaeta»). Sin entrar ahora en un análisis interpretativo de los vocablos usados (imágenes del poeta y del hombre), parece evidente que la reunión de términos y la reiteración rítmica de la rima se convierten en elementos estructurantes del sentido textual. De este modo, es el rasgo formal sonoro de la rima el que cohesiona la retahíla y otorga unidad rítmica a los versos<sup>31</sup>. Así, bajo la apariencia del *sinsentido* infantil que juega con la agrupación de palabras e imágenes en retahíla, esa acumulación lúdica está precisamente a favor del desvelamiento de la identidad y se convierte entonces en motor estructural y semántico del texto.

Conviene recordar que en el surrealismo son frecuentes las yuxtaposiciones metafóricas y tropológicas, como ya vio muy acertadamente Riffaterre. Se trata, en realidad, de un uso vivo de la metáfora<sup>32</sup>. Pero aquí las imágenes metafóricas están vinculadas e impulsadas en su devenir por la rima. Por tanto, no se trata de una rima simple, sino de una rima unificadora y reveladora de sentido, por la que se generan las palabras y por la que los distintos términos y sus imágenes asociadas son facetas (o espejos) de un mismo concepto. Puede hablarse, por lo tanto, no solo de metáforas e imágenes hiladas, a la manera surrealista, sino también de *rima hilada*, creadora y generatriz, que, bajo un aparente sinsentido de raíz popular, nos ofrece las claves temáticas de la obra.

<sup>31</sup> Este contraste entre coherencia formal e inconsecuencia lógica ha sido destacado por Benoît DE CORNULIER en el estudio de algunas canciones francesas («Quelques chansons de (non?) travail (La Fontaine, Rimbaud, des enfants)», p. 5, en red: <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>).

<sup>32</sup> Véase RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1982, y RIFFATERRE, Michael, «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», *Langue Française. La Stylistique*, 3 (1969), pp. 46-60.



RHYTHMICA  
REVISTA ESPAÑOLA  
DE MÉTRICA COMPARADA®  
Universidad de Sevilla-UNED

ANEJOS PUBLICADOS

- I. EDUARDO BENOT: *Prosodia castellana y versificación*. 3 tomos. Edición facsímil al cuidado de Esteban Torre (Sevilla, Padilla Libros, 2003).
- II. ISABEL PARAÍSO: *Reveladoras elecciones. Estudios de métrica y literatura* (Sevilla, Padilla Libros, 2007).
- III. JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega* (Sevilla, Padilla Libros, 2009).
- IV. CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN: *Métrica y poética de Antonio Colinas* (Sevilla, Padilla Libros, 2011).
- V. ESTEBAN TORRE: *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas* (Sevilla, Padilla Libros, 2017).





EL PRESENTE ANEJO VI DE LA REVISTA *RHYTHMICA* SALIÓ  
A LA LUZ EL DÍA 23 DE ABRIL DE MMXXI,  
JORNADA EN LA QUE SE CONMEMORA LA MUERTE DE  
CERVANTES, SHAKESPEARE Y EL INCA GARCILASO DE LA VEGA.

LAUS LIBRIS







