

## 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 « Éenie 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), Ctesse, *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.

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

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] est un demi de celle de  $v_1], ou un tiers de  $v_1], 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] –, 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], 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] soit égale à celle de  $i_1].$$$

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] *composée* de deux parcours  $i_1] et  $i_2] 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] est double de  $i_1], ce rapport peut être sensible, mais en tant que composé de deux sous-durées égales à  $i_1].$$$

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 rythmiques 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 « Pimpanicaille » (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 « **panicaille** », « **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. LACOURCIERE, 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 fontain' » 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 » analogique 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.