

Krzyszyna Wojtynek

L'ASPECT PHONIQUE DU VERS RONSARDIEN

La rime, c'est-à-dire "une répétition sonore survenant à la fin du vers"¹, à partir du XII^e-XIII^e siècle devient une constante systématique de la versification française, contestée à peine dans la deuxième moitié du XIX^e siècle par A. Rimbaud d'abord et par les vers-libristes symbolistes ensuite.

A la veille de la Pléiade, la situation de la rime en France se complique par son abus chez les Grands Rhétoriciens. D'un côté, la rime a un statut privilégié en tant que génératrice de plusieurs effets ludiques et ingénieux. De l'autre côté pourtant, la rime cesse de signifier une qualité lyrique, sublime et profonde. Trivialisée, pratiquée à l'excès et dans des textes de valeur discutable, elle peut être rehaussée seulement sous la plume des poètes vraiment lyriques. Au lieu de provoquer "la joie, tour à tour agressive et cocasse"², la rime doit se transformer de nouveau en un procédé d'expression poétique, subtil et corrélat harmonieusement avec d'autres éléments constitutifs du vers. L'usage "jongleresque" - comme le dit P. Zumthor³ - doit céder devant l'emploi lyrique de la rime, déterminé par une conception de la poésie soucieuse "d'émouvoir, de toucher, de faire vibrer toute la lyre des sentiments et des passions"⁴. Telle

¹ O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 245.

² P. Zumthor, *Le Masque et la Lumière*, Paris, Ed. du Seuil, 1978, p. 244.

³ *Ibidem*, p. 246.

⁴ R. Morçay, A. Müller, *La Renaissance*, Paris, Ed. Mondiales del Duca, 1960, p. 269.

devient en effet la rime de Maurice Scève; telle, elle s'avère aussi chez les grands poètes de la Pléiade.

En ce qui concerne les réflexions théoriques sur la rime, elles ne manquent pas. Dans son *Art Poétique François, pour l'instruction des jeunes studieux, et enoor peu avanos en La Poesie Françoise*, édité en 1548, Thomas Sébillet présente et explique divers types de rimes utilisées par les poètes médiévaux (rimes kyrielles, concatenées, annexées, conjuguées, fratrisées, senées, couronnées, emperières, batelées, retrogrades et en écho)⁵. Dans *La Deffence et Illustration de la Langue françoise*, publiée dix mois après le traité de Sébillet, en 1549, Joachim Du Bellay diminue cet intérêt, en se contentant de quelques remarques générales, et notamment de l'exigence des rimes exactes, plutôt riches mais sans artifice et sans recherche, et pour l'oreille (non pour l'oeil)⁶. Pierre Ronsard va encore plus loin dans cette réduction et dans son *Art poétique françois* de 1565 il constate: "Toutesfois tu seras plus songneux de la belle invention et des motz, que de la ryme, laquelle vient assez aisément d'elle mesme apres quelque peu d'exercitation"⁷. A partir de 1555, il exige cependant et pratique lui-même l'alternance des rimes masculines et féminines. Il conseille aussi les rimes riches dans les alexandrins "afin que telle richesse empesche le stille de la prose, et qu'elle se garde tousjours dans les oreilles, jusques à la fin de l'autre vers"⁸. Dans les autres mètres, la rime n'attire plus l'attention de l'auteur de *La Franciade*, mais seulement en théorie, parce qu'en pratique c'est dans ces mètres qu'il fait des rimes plus précises et plus originales. Pour s'en persuader, il suffit de confronter certaines données quantitatives, établies selon 100 rimes (composées de deux vers) tirées des différents genres et des différents mètres employés par P. Ronsard. Voilà la liste:

⁵ T. Sébillet, *Art poétique françois*, réédité par F. Gaiffe, Paris, 1910.

⁶ J. Du Bellay, *La deffence et illustration de la langue françoise*, réédité par H. Chamard, Paris, 1948.

⁷ P. de Ronsard, *Oeuvres complètes*. éd. P. Laumonier, Paris, Librairie M. Didier, 1949, t. 14, p. 18. Tous les volumes sont publiés dans les années 1939-1983. Il y en a vingt.

⁸ *Ibidem*, p. 25.

genre, mètre	rimes riches	rimes suffisantes	assonances
odes (8-11 syl.)	48	45	7
sonnets (10-11 syl.)	41	51	8
épigrammes (7-12 syl.)	26	65	9
hymnes (12 syl.)	26	59	15
élégies (10-11 syl.)	25	62	13
épopée (10 syl.)	17	71	12
discours (12 syl.)	13	65	22

Ce qui peut étonner c'est le fait que dans genres les plus sérieux: l'épopée et le discours, il y a relativement peu de rimes riches et relativement beaucoup d'assonances, malgré l'usage des alexandrins dans les discours et du mètre de décasyllabe dans *La Franciade* qui est un mètre assez long et aimé par Ronsard. Par contre, dans les genres au poids thématique moins grave, tels que l'ode (du type horacien ou anacréontique) et le sonnet d'amour, le nombre de rimes riches augmente sensiblement - deux, trois fois et les assonances se font plus rares. Ces poèmes, lyriques par excellence, peu menacés du ton prosaïque, sont donc élaborés avec plus de soin dans le domaine de la versification que les genres épiques ou oratoires où le risque d'une prosaïsation semble fort réel. Contrairement à une certaine nonchalance avec laquelle il parle des rimes dans son *Art poétique*, ailleurs, c'est-à-dire dans la préface aux *Quatre premiers livres des Odes* publiés en 1550, le poète avoue son envie pour faire sa rime "plus sonoreuse ou parfaite"⁹. À cette lumière, il convient de garder une distance envers les idées théoriques de Ronsard, tenant compte avant tout de leur réalisation poétique.

Conséquent dans l'emploi de la règle de l'alternance des rimes masculines et féminines, se considérant, sinon l'initiateur, du moins le principal auteur de cette règle, Ronsard l'impose à tous les autres: "Après-à l'imitation de quelqu'un de ce temps [à savoir lui - K. W.], tu feras tes vers masculins et foeminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musique et accord des instrumens, en faveur desquelz il semble que la Poesie soit née: car la Poésie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement

⁹ *Ibidem*, t. I, p. 54.

aggreable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix"¹⁰. Ainsi, la loi de l'alternance des rimes doit son apparition à l'alliance de la poésie et de son accompagnement musical, pour devenir un moyen de faire "la variété continuelle des rimes à coup sûr et mécaniquement"¹¹.

Il est vrai néanmoins que, malgré la mise en relief du rôle de la musique dans la composition des poèmes, l'accompagnement musical reste pour Ronsard secondaire et inférieur à la parole poétique, ce dont témoigne l'utilisation de la même mélodie à divers textes¹².

La disposition des rimes dans les poèmes, tant suivis que strophiques n'est pas non plus indifférente pour le poète. Il sanctionne l'impératif de la régularité strophique: "Tu feras le premier couplet à ta volonté, pourveu que les autres suyvent la trace du premier"¹³. Il insiste sur l'ordre des rimes dans les textes à rimes plates: "Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres foemins, et paracheveras de mesme mesure le reste de ton Elegie ou chanson"¹⁴. Selon P. Laumonier, c'est à Ronsard aussi que nous devons la fixation de la structure du sonnet français, que Clément Marot oppose déjà au sonnet italien. Après les *Amours*, donc dès 1552, le sonnet français se compose de deux quatrains enchaînés par les rimes embrassées (*abba abba*) et de deux tercets coordonnés selon le schéma: deux rimes plates suivies des rimes embrassées (*aad aea*) ou bien: deux rimes plates suivies des rimes croisées (*aad eae*), alors que dans le sonnet italien les six derniers vers constituent toujours une strophe entière - le sizain où l'arrangement des rimes doit fortifier la cohérence de la strophe au lieu de la décomposer en deux parties¹⁵.

A plusieurs principes déterminant le statut de la rime à

¹⁰ *Ibidem*, t. 14, *Abregé de l'Art poetique françois*, p. 9.

¹¹ M. Grammont, *Petit traité de versification française*, 8^e éd., Paris, A. Colin, 1976, p. 35.

¹² Cf. F. Deloffre, *Le vers français*, 2^e éd., Paris, SEDES, 1973, p. 54-57.

¹³ P. de Ronsard, *op. cit.*, t. 14, p. 9.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ P. Laumonier, *Introduction aux "Amours" de P. de Ronsard* [dans: P. de Ronsard, *op. cit.*, t. 14, p. XIV-XVIII].

l'époque de la Pléiade, les théoriciens postérieurs ajouteront encore celui des rimes non-catégorielles. Chez Ronsard la moyenne de ces rimes reste modeste 40%, tandis qu'elle augmentera jusqu'à 56% chez les classiques du XVII^e et à 86% chez les romantiques¹⁶.

La rime ronsardienne est souvent faite des mots polysyllabiques appartenant à des catégories morphologiques plus autonomes: substantif, adjectif, verbe, adverbe. Ainsi, elle tient une position forte au niveau sémantique du vers et souvent le synthétise.

L'assonance se rencontre chez Ronsard surtout dans ses discours, dans ses hymnes, dans ses élégies et dans *La Franciade* (voir le tableau rapporté plus haut). Tantôt elle résulte de l'usage des monosyllabes à la fin des vers: *haut/chant, vain/eain, toy/Roy, vois/bois, bas/pas* etc., tantôt elle apparaît comme substitut de la rime difficile à trouver: *Fontainbleau/nouveau, Huguenots/repos, germain/peint, dix ans/Atreans, harnois/lois* etc.

Il y a, cependant, une ode ronsardienne, écrite *Sur la naissance de François de Valois, Dauphin de France* présentée dans le troisième livre des odes de 1550¹⁷, où l'auteur rejette entièrement les rimes et tente des vers blancs, de temps en temps renforcés par une assonance ou par une consonance. Cette tentative, une des premières sinon la première, en France reste néanmoins unique dans l'œuvre de Ronsard, qui, après avoir éprouvé ce système de versifier modelé sur la versification antique et propagé par les poètes italiens de l'époque (Luigi Alamanni, Torquato Tasso, Claudio Tolomei), l'abandonne, fidèle à la poésie traditionnelle à rimes.

L'analyse de l'aspect phonique du vers ne peut pas se limiter à sa forme particulièrement voyante qu'est la rime. Pour aucun poète le phonisme du vers ne se réduit à l'homophonie externe, verticale, mais se forme dès le premier vocable à l'intérieur du vers, horizontalement. Bien plus insaisissable, cette homophonie interne se fonde en général sur l'allitération, comprise au sens très large en tant que reprise des mêmes sons, tant voyelles que consonnes. A en croire J. Cohen: "L'allitéra-

¹⁶ J. C o h e n, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 85.

¹⁷ P. de R o n s a r d, *op. cit.*, t. 2, p. 29-31.

tion constitue un procédé homologue à la rime. Comme la rime, elle joue des contingences de la langue pour tirer un effet d'homophonie. Avec cette différence que l'allitération opère à l'intérieur du vers et réalise de mot à mot ce que la rime effective de vers à vers¹⁸. L'allitération commence avec des sons répétitifs isolés, distribués avec une fréquence plus haute que la moyenne, et finit sous une forme bien plus raffinée de jeux phono-sémantiques, reposant déjà sur la reprise de quelque syllabes ou des racines. Elle peut aussi imiter certains bruits naturels ou certains effets acoustiques, en fonction d'onomatopée.

Chez Ronsard ces trois emplois de l'allitération sont à trouver, quoique dans différentes proportions.

Les onomatopées, par exemple, y apparaissent occasionnellement, avant tout dans son *Livret de folastries*:

Las! ces nués de grélie pleines
 Me predisent que Jupiter
 Se veut contre moy depiter.
 Bré bré bré bré, voyci le foudre,
 Craq craq craq, n'oyez-vous decoudre
 Le ventre d'un nuau? j'ay veu,
 J'ay veu, craq craq, j'ay veu le feu [...] ¹⁹

Dans ce fragment il y a donc l'allitération reproduisant l'orage à l'aide de la répétition des sons le mieux adaptés à une telle imitation: *br*, *or*, *aq*. Dans l'exemple suivant il s'agit de simuler le cri de joie poussé par les Bacchantes:

Iach iach Evoé
 Evoe iach iach! ²⁰

Les onomatopées disparaissent presque totalement dans la poésie plus sérieuse où l'allitération sert plutôt à créer des figures phono-sémantiques. Il y en a deux types spécialement ronsardiens, dus au jeu d'affixes ou à la parenté (réelle et fausse) d'étymologie.

¹⁸ J. C o h e n, *op. cit.*, p. 86.

¹⁹ P. de R o n s a r d, *op. cit.*, t. 5, p. 52.

²⁰ *Ibidem*, p. 54.

Parmi les suffixes aimés par Ronsard pour leur productivité il faut distinguer: *-elette/elette* et *-eresse*. Ajoutés à plusieurs mots de suite, ils donnent l'effet si bien connu d'un des derniers poèmes ronsardiens: *A son cors*:

•

*Amelette Ronsardelette,
Mignonnelette doucelette,
Treschere hostesse de mon corps,
Tu descens là bas foiblelette,
Paslu, maigrelette, seulette,
Dans le froid Royaume des mors.*²¹

Le jeu de diminutifs s'y fait en même temps en long et en large, grâce à quoi son efficacité est d'autant plus grande. Lorsque le procédé de ce genre apparaît seulement en position de rime, il semble dominer tout le texte et étouffer l'organisation de sons à l'intérieur des vers:

*Du tout changé ma Circe enchanteresse
Dedans ses fers m'enferme emprisonné,
Non par le goust d'un vin empoisonné,
Ny par le just d'une herbe pecheresse.

Du fin Gregeuys l'espée vangeresse,
Et le Moly par Mercure ordonné,
En peu de temps du breuvage donné
Forcerent bein la force charmeresse.*²²

L'expressivité des rimes produites par l'emploi du même suffixe, original et peu fréquent, fait atténuer dans le fragment cité une autre figure phono-sémantique caractéristique pour Ronsard, à savoir le jeu étymologique: "dedans ses fers m'enferme" et "forcerent bien la force". L'homophonie interne perd toujours en présence de l'homophonie externe particulièrement élaborée puisque telle est la règle du discours versifié, où les fins de vers portent un accent fort et attaquent l'oreille le plus facilement.

La préfixation est moins pratiquée par Ronsard dans le but

²¹ *Ibidem*, t. 18, p. 182.

²² *Ibidem*, t. 4, p. 66/67.

de former une figure phono-sémantique. Cependant c'est elle qui assure une suggestivité des vers suivants:

Je n'ay plus que les os, un Schelette je semble,
Decharné, denervé, demusclé, depoulpé [...]²³

L'adjonction du préfixe *-de* à quatre épithètes de suite, surtout de ce préfixe indiquant l'état inverse, dans ce cas l'état de destruction, de décheance physique, rythmée davantage le vers et souligne sa structure phonique, tout en renforçant le sens dramatique des épithètes groupées. Une telle technique reste pourtant rare chez Ronsard qui manie plus volontiers les suffixes.

Hostile à l'art poétique des Grands Rhétoriciens, le maître de la Renaissance française utilise néanmoins un de leurs procédés préférés, c'est-à-dire le jeu d'étymologie:

D'un foyble vol, je volle apres l'espoyr,
Qui mieux vollant volle outre la carriere,
Puis, quand il voyt que je volle derriere,
De mon volier renforce le pouvoyr.²⁴

Et toutesfoys, envieux, je t'admire,
D'aller mirer le miroer où se mire
Tout l'univers dedans luy remiré.²⁵

Ainsi que son nom le désigne, la figure étymologique signifie l'usage des membres de la même famille de mots dans la même unité de composition. Elle sert avant tout de procédé d'insistance et de mise en relief d'une idée donnée, principale dans le texte. Par la reprise de plusieurs sons communs, la figure marque le niveau phonique et en détermine la tonalité. C'est elle également qui demeure le centre phono-sémantique des vers défavorable pour la cohérence de l'ensemble. Comme chez les Grands Rhétoriciens pourtant, elle confirme la virtuosité technique du poète souvent aux dépens de son don lyrique. Il paraît donc assez surprenant que Ronsard y recoure de bon gré. Elle se

²³ *Ibidem*, t. 18, p. 176.

²⁴ *Ibidem*, t. 4, p. 63.

²⁵ *Ibidem*, p. 65.

trouve dans des strophes entières ou dans vers isolés, toujours en toute son expressivité: "Le sang vaincu du vainqueur est le prix"; "Nous enflamment le coeur d'une flamme si pure"; *Beaulté trop belle en ame trop mobile*"; "En leur malheur qu'esperer sans espoir"; "Ardentement me suit, et ardente m'adore"; "L'un fuit, l'un suit d'une vaine poursuite / Ainsi ouyvant l'espoir qui est en fuite.

Il arrive que Ronsard tire un effet intéressant de la fausse étymologie, suggérée par un rapprochement de mots différents sémantiquement et appartenant à diverses familles lexicales, mais très semblables phoniquement et par là trompant le lecteur:

Ami, l'ami des *Muses*,
 En la musique expert,
 Pour neant tu t'*amuses*.²⁶

A côté des jeux phono-sémantiques, où les ressemblances phoniques permettent de combiner des significations variées, même lointaines, Ronsard pratique aussi un procédé bien plus simple, celui des répétitions littérales de mots. Très souvent il s'agit d'en faire un usage anaphorique:

Qui voudra voyr comme un Dieu me surmonte,
 Comme il m'assault, comme il se fait vainqueur,
 Comme il r'enflamme, et r'englace mon cueur,
 Comme il reçoit un honneur de ma honte [...]²⁷

Ny voyr flamber au point du jour les roses,
 Ny lis planté sus le bord d'un ruisseau,
 Ny chant de luth, ny ramage d'oyseau,
 Ny dedans l'or les gemmes bien encloses [...]²⁸

Une telle reprise de mots au début de quelques unités métriques (vers ou hémistiches), souligne leurs initiales et met en correspondance les parties de phrase commençant de la même façon. Elle s'avère un procédé homophonique d'assemblage qui unit

²⁶ *Ibidem*, t. 2, p. 192.

²⁷ *Ibidem*, t. 4, p. 5.

²⁸ *Ibidem*, p. 52-53.

plus fort des idées distinctes pour en tirer une conclusion, en principe commune. Parfois les constructions anaphoriques accentuent une gradation:

Heureux vraiment, heureux qui peult avoyer
 Heureusement cest heur que de la voyr,
 Et plus heureux qui meurt pour l'amour d'elle²⁹.

Dans ce cas le mot répété reçoit une valeur sémantique de plus et une teinte émotionnelle importante.

Quand il est question de l'organisation sonore des vers, il faut l'observer non seulement au niveau des syllabes et des mots entiers, mais encore au niveau inférieur, celui des sons isolés. Là cependant, des problèmes se multiplient. Au risque d'une simplification, nous proposons alors de suivre le chemin de P. Guiraud qui introduit le terme de "tonalité", c'est-à-dire de dominante phonique déterminant le caractère des vers particuliers³⁰.

Chaque poète, consciemment ou instinctivement, sent et cherche des sons aptes à mieux seconder le sens. D'où toute la discussion, actuelle jusqu'à nos jours, sur le symbolisme phonétique. D'ailleurs, peut-être après Jacques Peletier du Mans et ses essais d'harmonie imitative³¹, Ronsard aussi valorise les sons: "Je veux bien t'avertir, Lecteur, de prendre garde aux lettres, et feras jugement de celles qui ont plus de son et de celles qui en ont le moins. Car A, O, U, et les consonnes M, B, et les ss, finissants les mots, et sur toutes les rr, qui sont les vraies lettres Heroïques, font une grande sonnerie et batterie aux vers"³². Puisque le phénomène de symbolisme de sons reste subjectif et difficile à saisir dans des catégories strictes et scientifiques, il nous semble permis de le laisser à part, en nous concentrant sur ce qui s'analyse avec plus de succès.

²⁹ Ibidem, p. 56.

³⁰ P. Guiraud, *Langage et versification d'après l'oeuvre de P. Valéry*, Paris, Klincksieck, 1953, p. 80, 86-87.

³¹ Cf. Y. Le Hir, *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens du XVI^e à nos jours*, Paris, PUF, 1956, p. 30: "Declique un li clictis / Tretis petit fetis / Du pli qu'il multiplie / Il siffle au floc flori [...]" (J. Peletier du Mans).

³² P. de Ronsard, *op. cit.*, t. 16, *La Franciade*, *Preface*, p. 347.

C'est le cas de l'allitération précisément. Lorsque les sons se répètent avec une fréquence anormale, supérieure à la moyenne, et qu'ils sont accentués, dans une position privilégiée (initiale ou finale) ces mots, ils gagnent un relief qui s'impose. Privés d'un appui supplémentaire, les sons répétitifs dispersés se soudent immédiatement avec les sons non-répétitifs et la structure phonique du vers devient transparente, imperceptible pour le lecteur.

L'attitude de Ronsard envers les sons du vers n'est pas du tout neutre, comme nous avons pu l'observer plus haut. Il n'en reste pas moins vrai qu'elle rappelle celle des autres poètes de l'époque, c'est-à-dire: intérêt pour les rimes bien sonnantes, emploi des figures phono-sémantiques et des répétitions de mots, allant de pair avec une méfiance pour l'allitération trop audacieuse à l'intérieur du vers que "les Grands Rhétoriciens semblent avoir pour longtemps discrédité"³³. Le vers ronsardien n'est donc pas celui où il y a une recherche de l'unité de ton par un choix restreint de sons et par leur reprise, mais celui où le choix de sons s'avère assez différencié, peu propice à jouer le rôle d'accompagnement sonore à la partie verbale du texte. Cette règle n'exclut pas toutefois la situation où le phonisme du vers gagne une expressivité plus grande et attire l'attention. En voilà quelques exemples, suivis des schémas permettant de saisir cette technique allitérative qui assure au phonisme du vers un relief nécessaire:

- 1) "Amour ressemble au scorpion homicide"

 R, R S , O, S O R I O , O I S I

- 2) "Pressé du peuple en son Palais alla"

 P E E , P P L , A , P A L E , A L A

- 3) "L'air se creva de foudres et d'éclairs"

 E R , K R D , D R E , D E K E R

- 4) "Et de la Renommée immortels amoureux"

 E R C I È , M O R E M R

- 5) "Puis en sursaut de son destin pressée
Se reveilla d'une longue pensée"

 P U S U R S O , D , S O , D E S E , P R E S E
 S , R E E , D , U , O , P S E

³³ P. Guiraud; *op. cit.*, p. 90.

L'analyse de ces quelques vers, tirés tous de "La Franciade", donne un peu l'idée des principes selon lesquels le texte doit être organisé au niveau phonique pour pouvoir attaquer la sensibilité auditive avec succès. Les romantiques, et encore plus les symbolistes, en tireront profit et en feront un des traits stylistiques de leur art; mais Ronsard y recourt avec prudence. Au nom de l'harmonie, il proscrit les hiatus, il présente les élisions possibles et permises, et il autorise certaines licences dans la forme orthographique et phonique des mots. Il conseille aussi de "hautement prononcer tes vers, quand tu les feras, ou plus tost les chanter, quelque voix que puisses avoir, car cela est bien une des principales parties que tu dois le plus curieusement observer"³⁴.

Il connaît également le charme sonore de la poésie de M. Scève. Tout cela reste évident et constitue un argument positif pour l'opinion que Ronsard comprenait et appréciait l'importance des sons en poésie. Seulement il la voyait ailleurs que dans l'application de la technique alliterative, même plus soignée et subtile. Où alors? Nous nous sentons incapable d'y répondre, d'autant plus qu'il nous paraît sûr que chaque poète, chaque usager de la langue, a sa façon de percevoir les sons et sa propre sensibilité musicale qui décide de telles ou telles préférences phoniques. Nous entrons ainsi dans un domaine très subjectif où les catégories rationnelles cessent de valoir.

Université de Silésie
à Katowice
Pologne

Krystyna Wojtynek

FONICZNY ASPEKT RONSARDOWSKIEGO WIERSZA

Artykuł przedstawia charakterystyczne cechy wiersza Ronsarda ujęte z punktu widzenia jego struktury dźwiękowej, zarówno zewnątrz-, jak i wewnątrz-wersowej.

³⁴ P. de Ronsard, op. cit., t. 14, p. 28.

Najpierw pokazany jest system rymowy właściwy poecie, znacznie skromniejszy od ekwilibrystyki rymowania poprzedniego pokolenia Wielkich Retoryków. Przy tej okazji podkreślone zostają różnice w sposobie wartościowania rymów zależnie od gatunku i metrum wiersza. Przypomniony też zostaje wkład Ronsarda do wypracowania zasad kompozycji rymów w formach stroficznych (np. w sonecie typu francuskiego) i niestroficznych (np. w epopei).

Z najczęstszych środków homofonii wewnątrzwersowej praktykowanych przez poetę wymienione i zilustrowane są: słowotwórcze użycie przyrostków i przedrostków, figura etymologiczna oraz anafora. Pokazana jest także technika aliteracyjna stosowana na poziomie głosek, polegająca na ich wyższej frekwencji i istotnej, akcentowanej pozycji w wyrazach i w wierszu.

Za komentarz i ważny punkt odniesienia przy kolejnych rozważaniach nad praktyką artystyczną Ronsarda w dziedzinie homofonii służą refleksje teoretyczne poety, znane nie tylko z jego rozprawki o sztuce poetyckiej, ale również umieszczone w rozmaitych przedmowach do własnych utworów.