

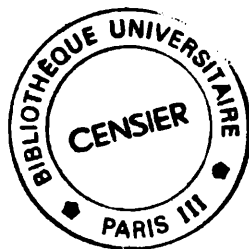
Benoît de Cornulier

ART POËTIQUE
Notions et problèmes de métrique

658 299

XA

Ouvrage publié avec le concours du Conseil régional Rhône-Alpes



PRESSES UNIVERSITAIRES DE LYON

- *Initiation au raisonnement déductif au collège*, coédition IREM/PUL, 1992, 190 p.
- *Le théâtre allemand 1750-1850 : éléments pour l'analyse du texte de théâtre*, Joël LEFEBVRE, 1992, 279 p.
- *La pratique personnelle de l'enfant*, Alain MOUGNIOTTE, 1992, 182 p.
- *Enseigner la poésie ?*, sous la dir. de Jean-Yves DEBREUILLE, 1995, 173 p.

Du même auteur

- *Études de phonologie française*, (recueil édité en collaboration avec F. Dell), Éditions du C.N.R.S., 1978.
- *Meaning Detachment*, (sur la signification indirecte et les performatifs explicites), Benjamins, Amsterdam, 1980.
- *Théorie du vers*, Le Seuil, 1982.
- *Effets de sens*, (problèmes d'analyse sémantique et pragmatique), Éditions de Minuit, 1985.

Terminologie

Les notations ou termes suivis d'un astérisque sont présentés dans le Formulaire ou le Glossaire placés à la fin de cet ouvrage.

Remerciements

Issue du polycopié diffusé par le Centre d'Études Métriques sous le titre de *La métrique c'est le pied* ou d'*Art Poétique* depuis 1984, cette introduction a bénéficié depuis plusieurs années des critiques ou suggestions de certains étudiants de l'Université de Nantes, et de nombreux collègues de diverses universités où parfois on l'a utilisée. Bien des idées exposées ici ont donc pu être empruntées par moi sans que j'aie conscience de ma dette ou que je pense à la signaler. Cela vaut aussi bien des auteurs d'ouvrages dont je me démarque parfois explicitement (croyant la mise au jour des différences d'opinion plus utile que le silence), sans percevoir peut-être à quel point ils m'ont influencé ; en critiquant une pensée, on y adapte la sienne par différenciation, et ainsi on peut être influencé par cela même dont on se démarque.

Je dois beaucoup aux remarques et objections (pas encore toutes exploitées) de nombreux étudiants et collègues sur des versions antérieures de partie ou totalité de cet ouvrage ou à l'occasion de consultations, et notamment de Andy Arleo, Jean-Louis Aroui, Jean-Pierre Bobillot, Dominique Billy, Henriette Chataigné, Jean-Pierre Chauveau, Jacqueline Cerquiglini, Carrol Coates, Marc Dominicy, Christian Dunn, Thierry Glon, Jean-Michel Gouvard, Michel Grimaud, Ludwig van Licorne, Florence de Lussy, Yves-Charles Morin, Nicolas Ruwet, et d'autres personnes que j'ai eu la chance de pouvoir consulter. J'espère que bien d'autres réactions encore seront provoquées par la lecture de ce travail toujours provisoire, insatisfaisant et inachevé.

AVANT-PROPOS

Voici une esquisse d'introduction aux formes poétiques régulières souvent désignées sous le nom de versification ou de métrique, principalement celles de la littérature française dite par commodité « classique », telles qu'elles se dégagent avant Malherbe vers la seconde moitié du XVI^e siècle, et dominant – non sans continuer d'évoluer – jusque vers la fin du second Empire. À cette occasion seront aussi considérées occasionnellement d'autres formes, notamment certains aspects des métriques médiévales, et certains problèmes inhérents à l'interaction entre la métrique de la poésie écrite – académique – et celle de la chanson – folklorique.

L'objet traité ici est donc plus général que celui de la *Théorie du vers* (Seuil, 1982), qui traitait uniquement du mètre, et particulièrement de l'alexandrin ; l'analyse du mètre est donc ici discutée de moins près et intégrée, notamment dans le chapitre 3 et le chapitre 5, à l'analyse des strophes et formes de poèmes. D'autre part, alors que le propos de ce précédent ouvrage était surtout d'*argumenter méthodiquement* – sur un corpus limité – en faveur de la pertinence du nombre syllabique qu'il était à la mode de nier et à propos de quelques problèmes directement liés au rythme numérique, la présente introduction sera surtout d'*exposer* des problèmes variés (sans souci d'exhaustivité¹), non sans en *discuter* de manière à faire apparaître clairement la diversité des points de vue, et le caractère non évident des diverses solutions mentionnées. Il sera suggéré occasionnellement des méthodes d'observation et d'analyse², mais l'ampleur du domaine ne permet pas d'argumenter sérieusement sur tant de points, en si peu de place, et sans toutes les compétences nécessaires. Il n'est donc pas question ici de convaincre, mais d'initier à l'analyse des formes poétiques en proposant des notions que je crois utiles, et en faisant apercevoir des débats possibles.

Même en utilisant cette notion, « la métrique (littéraire) classique », il faut être conscient qu'elle est assez scolaire, que c'est pour le moins une notion-valise ; non seulement la langue, et dans une certaine mesure la métrique, n'ont jamais cessé de bouger, mais dans le même mouvement la manière dont la langue et la métrique des œuvres « du passé » sont reçues ont nécessairement évolué, même si on n'en n'a pas toujours le témoignage. Hugo ne percevait vraisemblablement pas la langue et la métrique des *fables* de La Fontaine comme un lecteur cultivé de la cour de Louis XIV. La nécessité d'esquisser ici une introduction à prétention un peu générale ne m'empêche pas de penser qu'il serait plus sérieux de proposer, indépendamment, par exemple, une analyse méthodique de la métrique de Marot, une analyse de la métrique au début du XVII^e siècle, et une analyse de la métrique de Victor Hugo, en évitant systématiquement de

1. Ainsi, le présent ouvrage ne prétend pas présenter une sorte d'inventaire complet des formes de vers ou des formes strophiques à quelque époque que ce soit.

2. Pour des raisons d'ordre éditorial, j'ai sorti de la présente version de *l'Art Poétique* le chapitre qui exposait la méthode de description par *relevé métrique** à propos des poésies anthologiques de Malherbe, et celui qui exposait l'analyse métricométrique* des vers à propos d'un poème de Jacques Réda.

projeter sur chaque corpus particulier des généralités qui ne se dégagent pas de sa seule analyse. Ces travaux fondamentaux supposeraient une étude aussi approfondie que possible de la langue impliquée par chaque corpus. Il y faudrait au moins les compétences jointes d'un grammairien des usages linguistiques (oraux et graphiques) de l'époque, d'un connaisseur des textes et des sources, et d'un métricien.

Jusqu'au début de ce siècle, on enseignait autant ou plus à écrire des vers « corrects » qu'à les analyser. La versification traditionnelle étant pratiquement désuète chez nos écrivains reconnus, cet ouvrage introduit surtout à l'analyse, et s'adressera notamment aux professeurs et étudiants qui, à tous niveaux, ont à commenter des textes poétiques, ainsi qu'à ceux qui font encore apprendre par cœur des poésies à leurs élèves en se préoccupant de faire passer et sentir une interprétation métriquement justifiée.

QU'EST-CE QUE LA MÉTRIQUE ?

1.1. OBJET DE LA MÉTRIQUE

La *métrique* est l'étude des régularités systématiques qui caractérisent la poésie littéraire versifiée, qu'il s'agisse des formes de vers¹ (*mètre*), de groupes de vers (*strophe*) ou parfois de poèmes entiers (« forme fixe »). Son domaine peut s'étendre à des régularités de type musical qu'on trouve dans le domaine du slogan, du folklore enfantin (comptines), comme de la chanson, car la théorie métrique doit reconnaître ce qui distingue la poésie du chant, et ce qui les apparente.

Un révélateur de la mesure et du sentiment de la régularité métrique est le sentiment inverse du *boiteux* ou du *faux*, qui apparaît quand quelqu'un s'écarte tout à coup de la régularité d'un rythme en chantant à contretemps, en ajoutant une syllabe à un vers, etc. La surprise causée par l'écart prouve l'attente de la régularité chez celui qui l'éprouve ; inversement, l'incapacité de repérer un écart par rapport à une régularité témoigne du fait que cette régularité n'était pas nettement perçue. Or une caractéristique assez générale des textes métriques traditionnels (chant, poésie) est que leur organisation métrique est sensible, sinon à n'importe qui, du moins à un certain public à qui ils sont destinés : par exemple il est exceptionnel qu'un poète écrive toute une série de vers « en comptant sur ses doigts » (au lieu de se guider par instinct), et en prévoyant que ses lecteurs pourront tout au plus vérifier par calcul la régularité de ses vers, sans la sentir spontanément. Ainsi la métrique étudie des régularités des textes non simplement en elles-mêmes, mais en tant qu'elles sont objet de perception², et par là elle peut relever de la psychologie.

1. Le terme de *métrique*, comme celui de *versification*, est hérité d'une vision réductrice tendant à réduire l'étude des régularités systématiques au seul niveau du vers ou de sa forme-mètre. Le terme corrélatif de *vers libre*, pour la poésie non métrique, et les conceptions qu'il favorise, souffrent de la même réduction de la métrique à la métrique du vers considéré en lui-même. Les formes globales de poème ne sont abordées qu'incidemment dans la présente introduction.

2. Mon propos n'est pas de nier que des poètes ne puissent, par réflexion, construire des régularités qui ne soient pas perceptibles, qu'on peut convenir d'appeler aussi *métriques* ; mais il est intéressant de se donner un objet d'étude homogène et cohérent, et, à cette fin, il est pertinent d'essayer de dégager des régularités qui soient contraintes par notre capacité de perception, et assez indépendantes des tentatives sans lendemain d'auteurs soucieux d'« inventer » des formes sans se laisser guider par leur instinct.

L'invention d'une forme par un auteur soucieux d'innover est une chose. L'élaboration progressive et largement inconsciente d'un système dans une culture en est une autre. Ce n'est pas nier la première qu'essayer d'en distinguer parfois la seconde.

1.2. AMBIGUÏTÉ RYTHMIQUE ET CONDITIONNEMENT GRAPHIQUE

Ayant pour objet des régularités perçues, l'analyse métrique ne peut pas ignorer les conditions culturelles de production et de consommation des textes versifiés. On commente souvent « le » rythme d'un texte en oubliant que, puisqu'un texte peut être appréhendé de multiples façons, il risque d'exister autant de rythmes (virtuels) de ce texte que de façons de le saisir. C'est notamment vrai de la lecture, donc de la littérature écrite, où la liberté de la saisie oculaire peut favoriser une certaine liberté dans le découpage du texte. Si on lit : *Léandre le sot, Pierrot qui d'un saut de puce franchit le buisson, Cassandre sous son capuce*, on risque de lire de la prose, alors que Verlaine, dans « Colombine » (1869) a fait, de ces mêmes mots, des vers rimés en sizain, en les publiant comme ceci :

Léandre le sot,
Pierrot qui d'un saut
De puce
Franchit le buisson,
Cassandre sous son
Capuce...

On voit ici le rôle de la typographie spéciale qui, dans la poésie écrite, individualise clairement les vers, et souvent les strophes, imposant ainsi le découpage qui permet au lecteur de percevoir distinctement l'organisation de ces unités métriques : le rythme « arrive » un peu « par les yeux », disait Jules Laforgue³. Sans cette présentation spécialisée (passage à la ligne, initiales majuscules, jeu de marges), la mesure des vers et leurs rimes, n'étant pas toujours perceptibles, seraient souvent comme si elles n'existaient pas. L'analyse métrique des textes peut donc impliquer l'étude de la manière dont la perception est conditionnée par leur présentation, écrite ou orale suivant le cas (*conditionnement graphique* ou *oral* de la réception).

1.3. LE LU ET L'OUI

À plus forte raison l'analyse métrique doit-elle tenir compte de la différence de statut entre ce qui est appréhendé par lecture et ce qui l'est par audition, et, dans ce dernier cas, entre ce qui est chanté ou dit suivant un rythme déterminé, et ce qui ne l'est pas, etc. C'est une source de confusion, dans la théorie métrique, que de prendre les paroles imprimées de la *Chanson de Roland*, ou d'une comptine comme *Une souris verte*, pour le chant ou la comptine elle-même, en négligeant son support musical. Une des tâches préalables de la métrique est donc de distinguer les types d'objets analysés, et en particulier de bien marquer la spécificité de la versification.

3. Lettre du 7 août 1886 à Gustave Kahn. Le conditionnement typographique des vers qui nous sont présentés en paragraphes-lignes est comparable à celui d'un saucisson qu'on vous livre en tranches : dans chaque cas, votre consommation est (plus ou moins) conditionnée par le fait que le découpage est préparé d'avance.

1.4. LECTURE ET VOIX ; DISCUSSION

*Les vers sont enfants de la lyre :
Il faut les chanter, non les lire.*

Dans le présent ouvrage, il sera surtout question de poésie littéraire offerte sous forme graphique à la lecture. Mais l'opposition de ce type de poésie avec la poésie entendue, sans être minimisée, ne devrait pas être exagérée.

Parce que nous entendons *par* nos oreilles, et voyons *par* nos yeux, certaines personnes semblent imaginer que *nos oreilles* entendent ou que *nos yeux* voient. Mais c'est *notre cerveau* qui est le siège de notre perception, et de notre *représentation* acoustique ou visuelle. Or la reconnaissance d'un vers faux ou d'une rime fausse au cours d'une lecture muette prouve, chez ceux pour qui cette expérience est banale, l'existence dans l'esprit du lecteur d'une *représentation mentale acoustique ou phonologique sans phénomène acoustique physique* et suffit à infirmer la thèse selon laquelle *tout vers doit* être prononcé à haute voix pour se « réaliser » ; cette affirmation indifférente à l'histoire, au genre, au lecteur, voire au moment de la lecture, impliquant sous sa forme radicale que quand vous lisez des vers de Racine ou de Hugo sans passer au gueuloir, vous ne lisez pas des vers, ne cesse pas de se déclarer sur divers tons. Persuasif : « On comprend que le vers, ainsi distingué du mètre, demande impérieusement la **voix** puisqu'il est de même nature qu'elle : actuelle, proprioceptive... »⁴. Persuadé : « *Tout poème est destiné à être lu* (...) les traités de diction sont là pour le prouver »⁵. Solennel : « Un vers n'est pas s'il n'est pas dit »⁶. Valéryen : « La poésie sur le papier n'a aucune existence. Elle est alors ce qu'est (...) un animal empaillé sur un rayon ». Certes ! « Elle n'a d'existence que dans deux états : à l'état de composition dans une tête qui la rumine et la fabrique ; à l'état de diction ». Ah ! aux meilleurs esprits que d'oublis permis : celui-ci oublie peut-être, dans une tête, l'état de lecture, de récitation, &c.⁷ Mais ce que des orthoépistes affirment sans le prouver, que les vers n'existent que dits ou qu'il est nécessaire de les dire, le fameux traité de diction de Le Roy⁸, qui ne prétendait pas le prouver, n'allait pas non plus jusqu'à l'affirmer ; l'auteur ne se croyait pas le pouvoir d'obliger tout le monde à dire les vers, et, pourquoi pas, d'en interdire la lecture muette. À la question *Comment faut-il prononcer tel vers*, on ne peut que répondre par des questions : *Et qui donc veut le dire ? et pour qui ? en quelle circonstance et à quelle fin ?...*

4. Avec des gras dans la voix de « Rythme et temps dans les *Cahiers* de Valéry » de Cl. Zilberberg, dans *Ritm* 3, Université de Paris-10, 1992.

5. Dans une analyse de « L'invitation au voyage », B. & H. Flament, 1988, C.E.M., Université de Nantes (atlantes miennes). Il est vraisemblable que Baudelaire a d'abord composé ce poème comme un texte à mettre en musique ; mais en la publiant dans *Les Fleurs du Mal*, c'est un poème en vers, non un chant, qu'il offre à lire à son lecteur.

6. « Or, dire le vers, c'est, ou ce devrait être, manifester par la voix parlée » les propriétés caractéristiques du vers, suivant le traité d'orthophonie de Milner & Regnault (1986 : 11). Eugène Landry (1911) posait comme évidence dispensée de preuve dès la première page de son épais traité : « Les vers et la prose (...) n'ont leur efficacité, et si j'ose dire leur pleine existence, que dans la déclamation ».

7. Paul Valéry, en note dans un de ses cahiers (tome 2, p. 1141, des *Œuvres* dans la collection de la Pléiade), cité ici d'après C. Zilberberg.

8. Georges L. Roy, *Traité pratique de la diction française*, nombreuses éditions chez Mellottée à Paris dans la première moitié du XX^e siècle.

Ceux qui professent que les vers doivent être entendus pour exister devraient peut-être songer à réécrire enfin de nombreux vers de notre littérature, par exemple, celui-ci de Baudelaire présentant ses *Fleurs du Mal* :

Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère...

en

Hypocrite *auditeur*, mon semblable, mon frère !

Peut-être vous-même, ô lecteur, étant attaché au dogme de l'« oralité » nécessaire de toute poésie, ne liriez-vous jamais *Les Fleurs du Mal* ou *La Légende des siècles* tout entière autrement qu'à voix haute, afin de ne pas démentir votre croyance par une coupable pratique (car je soupçonne la plupart des croyants modernes dont je viens de parler d'être des croyants non pratiquants) ; et quand vous lirez des choses comme

Alors commença l'âpre et sauvage poursuite,
Et vous ne lirez plus ceci qu'en frémissant,

vous ne manquerez pas de corriger le mot inconvenant⁹ par un *n'entendrez* plus conforme à votre doctrine. Mais si votre voix haute vous transmet une « réalisation » métriquement satisfaisante d'une poésie que vous lisez, c'est que votre voix reflète une interprétation métriquement satisfaisante du poème lu ; et qui a pu concevoir cette interprétation sinon vous-même d'emblée, indépendamment de votre « oralisation » ? Car comment régleriez-vous votre voix pour que le vers *soit*, si vous ne saviez d'abord sans son secours ce qu'il est.

Le mythe de l'oralité interdit de reconnaître la valeur des cas particuliers où le poète affecte de traiter son destinataire comme un auditeur, tout en s'adressant à lui par la voix du livre. Relisez la première strophe de « La légende de la nonne »¹⁰ :

Venez, vous dont l'œil étincelle,
Pour entendre une histoire encor,
Approchez : je vous dirai celle
De dona Padilla del Flor.
Elle était d'Alanje, où s'entassent
Les collines et les halliers. –
Enfants, voici des bœufs qui passent,
Cachez vos rouges tabliers !

Admirateurs de ce poème, êtes-vous des *enfants*, plus précisément des *vierges*, que le poète, à la page tant, appelle à *s'approcher* de lui pour l'écouter ? Portez-vous un *tablier rouge* qu'il faille cacher des taureaux qui passent dans votre chambre ? Le poète veut-il vous mettre en garde contre le risque de perdre votre virginité, puisque telle est la morale de la légende ? – Il est trop clair que tout cela n'est qu'une fiction, jeu littéraire, destinée à des adultes, lecteurs, qui peuvent resituer ce récit dans un monde médiéval, religieux, et de tradition orale¹¹, – mais tout cela dans leur imagination.

Avez-vous *lu* la citation de La Motte en exergue du présent paragraphe ? Avez-vous été sensible à l'équivalence en nombre qui en fait des *vers*, et à la consonance qui les

9. Mot d'Hugo dans « L'aigle du casque ».

10. Hugo, *Poésie I*, p. 359.

11. La métrique de cette pièce est à certains égards caractéristique des textes hybrides de chanson (structure strophique, mètre, rebout, alternance sémantique).

fait *rimier* ? Vraiment, sans qu'on vous les chante ? Votre front n'aurait pas à en rougir : ces vers que La Motte a publiés plutôt que chantés sont fréquemment cités dans des travaux écrits à l'intention de lecteurs qu'ils sont censés persuader, – car ils sont assez élégamment tournés et versifiés pour être persuasifs. Ils sont un exemple intéressant par sa brièveté même de ces agréables théories dont la formulation est le premier contre-exemple. Il faut les goûter, non les croire.

Vous est-il arrivé d'écrire des vers à équivalences syllabique et rimique ? êtes-vous alors obligé de prononcer tout haut chaque vers, chaque rime, pour savoir si le mètre, ou tout simplement la rime, y est ou n'y est pas ? Si non, vous vous démontrez à vous-même, au niveau de la production, la possibilité de percevoir des équivalences phoniques mentalement, sans la médiation de votre oreille¹². Seule la force d'un mythe enraciné profondément peut rendre aveugle (sourd, si vous préférez) à de telles évidences.

La théorie des formes métriques gagnerait sans doute à substituer l'étude des modes historiques de consommation littéraire, voire, si possible, de production, au mythe de l'universelle oralité poétique¹³.

12. Si même il vous arrive de lire des pièces de théâtre en vers sans que la lecture de certaines brèves indications telles que le nom d'un personnage, *insérées* au milieu d'un vers, vous fasse à tout coup perdre le fil de la métrique, vous manifestez la capacité de traiter mentalement comme continues des suites discontinues, c'est-à-dire que votre attention métrique est capable d'exclure de son champ d'analyse des éléments perçus. Un test possible : lisez tout haut, ou tout bas, des vers de métrique assez simple en explicitant leur ponctuation, par exemple, en prononçant comme ceci, comme si vous dictiez :

Tout près du lac filtre une source,
Entre deux pierres, dans un coin,
Allègrement *virgule* l'eau prend sa course
Comme pour s'en aller bien loin.

Pouvez-vous sentir la mesure du troisième malgré l'insertion du mot *virgule* (signifiant qu'il y a une virgule à tel endroit de ce vers) ?

13. « Les travaux d'Attridge (1974) montrent que les Anglais latinisants de la Renaissance avaient développé des représentations mentales métriques très complexes où la durée vocalique n'avait aucun fondement acoustique ni phonologique, mais qui n'en étaient pas moins réelles et qui sous-tendaient leurs sentiments de satisfaction esthétique », signale par exemple Yves Charles Morin (1993 : 122).

2

LE LIVRE DU MÈTRE

Un savant professeur lui donne des leçons
L'Enfance d'un chef

2.1. LE MÈTRE COMME ÉQUIVALENCE

2.1.1. Statut contextuel du mètre

2.1.1.1. Pas un vers : des vers

L'expression *Léandre le sot*, qui, isolée ou placée dans un roman, peut être de la prose non rimée, est un vers, et rime, dans le sizain cité plus haut. Ce vers n'est donc pas plus vers en soi que sa rime en *-ot* n'est rime en soi. De même que la qualité de rime de *sot* n'existe ici que par l'équivalence contextuelle des fins de lignes en *sot* et en *saut*, de même la qualité de vers de *Léandre le sot* n'est ici qu'une équivalence en nombre de voyelles (nombre 5) avec la ligne suivante. Inséré au milieu de vers ayant tous six voyelles ou syllabes, ce même vers deviendrait *boiteux, faux*. Ce qui est métrique n'est donc pas *un* vers, mais *des* vers, par équivalence mutuelle ; et ce qu'on appelle le *mètre* d'un vers singulier consiste moins en la conformité de cette expression singulière avec une norme abstraite qu'en un rapport réciproque d'*équivalence contextuelle en nombre syllabique* entre plusieurs suites verbales voisines disjointes.

2.1.1.2. Le vers isolé. Son modèle

Un vers tel que *Léandre le sot* n'est pas métrique en soi par la structure qu'il a ; forcément qu'il l'a, la structure qu'il a. Il n'est pas, non plus, métrique par conformité à un être abstrait situé dans un ciel de la métrique : si vous sortez *Léandre le sot* de son poème et l'emmenez au Pavillon des Poids & Mesures pour vérifier s'il est bien conforme à un « modèle » de mètre pentasyllabique, pas de chance, ce que vous transportez dans votre serviette est déjà devenu, par l'extraction de son contexte, un petit bout de prose qui a simplement le nombre de syllabes qu'il a ; ça n'en fait pas un vers.

Arrivé au Pavillon des Poids & Mesures, que pourrez-vous faire de votre petit bout de prose ? Si vous tenez absolument à croire qu'il est métrique, vous choisirez, parmi les *modèles de mètre*, celui qui a cinq syllabes ; par exemple, à la boutique de métrique générative, vous choisirez le schéma *x x x x x* ; puis vous appliquerez votre prose contre ce modèle ; et alors peut-être vous « vous apercevrez » que votre prose *est conforme au modèle*, donc que *c'est* un vers !

En vérité, vous aurez plutôt fait mine de vous en apercevoir : au préalable, vous avez bien dû, n'est-ce pas, *choisir* le modèle de mètre qui vous convenait parmi plusieurs autres différents : en réalité, c'est votre petit bout de prose qui vous aura servi de modèle pour lui choisir le *bon* « modèle » de vers, celui qui lui ressemble (comme chez un

chausseau on choisit chaussure à sa pointure et non l'inverse). Car si vous aviez choisi les yeux bandés, peut-être votre main serait-elle tombée sur le *modèle de mètre heptasyllabique*, et alors vous auriez trouvé que *Léandre le sot* était « non-conforme au mètre », que c'était de la prose...

Ce n'était vraiment pas la peine de vous rendre jusqu'au Pavillon des Modèles de Mètres pour vous apercevoir simplement que *Léandre le sot* est semblable à tout ce qui est choisi semblable à lui. Si vous voulez qu'il redevienne un vers, une seule chose à faire : remettez-le dans son contexte, parmi ses semblables. Là où tous frappent simultanément, et sans aucun détour par aucun Pavillon des Modèles, par leur mutuelle similitude.

Ce besoin théorique de préciser que le vers est tel fondamentalement par équivalence contextuelle n'apparaîtrait peut-être pas de la même manière si, au lieu de se concentrer comme on fait souvent traditionnellement sur l'étude « du » vers, on envisageait d'emblée les suites dont il fait partie, en le considérant d'emblée comme un élément de ces suites. Ce sont, par exemple, des suites périodiques ; or, qu'une *période*, élément d'une *suite périodique*, soit équivalente à ses voisines, c'est une propriété de la suite périodique en tant que telle (il n'y a pas besoin d'un « modèle » de période pour en rendre compte) ; tel est le 7-syllabe par exemple, dans une suite de 7-syllabes : cette suite est périodique parce que ses éléments ont le même nombre syllabique les uns que les autres, et il se trouve simplement que ce nombre est 7. La périodicité, ou la métrique, est dans l'équivalence en nombre, non dans le nombre 7. – À ce niveau d'analyse qui correspond plutôt à celui des suites métriques, on peut s'apercevoir que s'il y a lieu, pour la poésie classique, de parler d'une manière générale de « modèle » à propos de vers de forme quelconque, par exemple de vers simples de huit syllabes ou moins, c'est plutôt de *modèle de métrique* (en général) que de modèle de mètre, qu'il s'agit, et par exemple de modèle de séquence périodique d'éléments (périodiquement équivalents en longueur syllabique). Si, en ouvrant une page de *La Légende des siècles*, un lecteur familier de poésie classique tombe sur une suite de petites lignes inégales traitées comme des paragraphes-lignes, regroupées (verticalement) en groupes de six paragraphes-lignes – il a sous les yeux « Les paysans au bord de la mer » —, apercevant d'emblée la périodicité graphique précisée par la régularité des marges initiales (6 groupes de lignes typographiquement structurées en aabaab), il ne s'étonne pas que les lignes les moins petites du type a consonnent en forme syllabique globale (peu lui importe de constater, s'il compte, qu'elles ont toutes 7 voyelles métriques), et que les plus petites lignes du type b consonnent entre elles (peu lui importe de constater, s'il compte, qu'elles ont 4 voyelles) ; ce qu'il est d'emblée préparé à reconnaître, et qu'il trouve en effet le plus souvent, c'est la périodicité générale, dont ces ressemblances de forme entre expressions successives sont un élément : la reconnaissance d'une expression donnée comme vers est le plus souvent un élément de la reconnaissance de la structure métrique globale d'un texte plus vaste. Mais ceci anticipe sur un autre chapitre.

2.1.1.3. La prose mise en vers

En prose comme en vers, « le Nombre », disait Charles Batteux (1764) au chapitre *Du nombre oratoire*, « ne peut être qu'entre des parties qui sont plusieurs, et qui ont entre elles quelque rapport sensible d'égalité ou d'inégalité, de conformité ou de différence ».

Les poètes du XV^e siècle ont exploité le fait qu'une expression prosaïque, enchâssée en un contexte métrique approprié, devient vers, en plaçant diverses sortes de proverbes par exemple en fin de strophe. Ainsi, dans « Les eages du monde » de Jean Molinet, par équivalence contextuelle avec d'autres 8-syllabes, *Tout ce qui reluit n'est pas or* ou *Il n'est si ferré qui ne glisse*, deviennent vers. Un effet du choix d'une formule proverbiale est alors de faire sentir cette transmutation : Tu m'as donné ta prose et j'en ai fait un vers.

2.1.1.4. Une métrique à base d'équivalences en nombre de voyelles

Ce que les vers cités ici ont en commun est leur nombre de syllabes, ou de voyelles (nombre syllabique ou, disons, « vocalique »), à savoir cinq (ou deux, pour les plus courts). Ils peuvent varier librement quant à d'autres aspects de leur rythme : c'est une caractéristique de la poésie littéraire française classique que l'équivalence métrique y repose uniquement sur des équivalences en nombre syllabique (*isosyllabisme*), sans différence de statut métrique entre les différentes sortes de syllabes ou voyelles internes à la mesure, la division en unités rythmiques et la disposition interne des accents restant « libres », c'est-à-dire indifférentes au mètre (ce qui ne veut pas dire : indifférents à tout égard¹). Le terme *isosyllabique** (Marouzeau, Elwert), qualifiant des vers équivalents en nombre, peut aussi suggérer qu'à l'intérieur d'une mesure donnée les syllabes ne sont *pas distinguées* métriquement les unes des autres, mais ne devrait pas être interprété comme impliquant qu'elles sont « égales » entre elles d'une manière particulière pour pouvoir indistinctement compter² ; on peut aussi parler en ce sens de *métrique syllabique indifférenciée* ou à syllabes indifférenciées (sur des métriques syllabiques différenciées, voir l'Annexe de ce chapitre).

1. Pour une critique de l'activité scolaire et universitaire consistant à saucissonner tous les vers qui vous tombent sous la main en petits tronçons qu'on appelle des « pieds », cf. *Théorie du vers*, p. 69-76 ; ici, m'inspirant de Hugo, j'en dirai seulement que, comme en matière de chaussures, « Le pied qu'on veut avoir gâte celui qu'on a ». Cette valorisation des cellules rythmiques internes dans l'analyse métrique a souvent pour corrélat le discrédit des équivalences exactes en nombre syllabique, considérées comme un leurre (Spire). « Pauvre vieillard, il a sans doute l'Habitude », semblent penser ces métriciens d'un Hugo alignant des milliers de vers à nombre syllabique rigoureusement égal.

Quicherat (1850 : 165, 177, 210, etc.), comme Voltaire ou La Harpe avant lui, appelle le 4-6 syllabe français vers de cinq pieds ou pentamètre et compte ses syllabes par paires, en pieds, mais malgré une ébauche de justification théorique (note 25, p. 515, 526-527) il ne s'agit guère chez lui que d'une manière occasionnelle de parler, motivée surtout, sans doute, par l'analogie entre le 4-6 français et ses cousins à tendance « iambique » dans d'autres langues européennes.

2. Le fait que l'opposition des voyelles longues et brèves était morphologiquement pertinente (« phonologique ») dans la langue de Ronsard et Malherbe, par exemple, ne les empêchait pas de faire des vers sur la base du nombre des syllabes indifféremment brèves ou longues. L'un des arguments rebattus par les métriciens modernes contre la pertinence réelle du système syllabique simple en français est que pour qu'un tel système existe, il faudrait que les syllabes métriques soient toutes égales en durée, accent, etc. – Si les vers *mesurés* reposant sur la distinction de longues, tentés par divers poètes dont Baif dans la seconde moitié du XVI^e, n'ont pas pu s'établir en français, c'est parce qu'« il y avait encore beaucoup plus de variation dialectale pour la durée vocalique dans les usages régionaux de la "norme" qu'en ce qui concerne le compte syllabique dans le mot » selon Yves-Charles Morin (rapport de recherche, 1994).

Reconnaître que les syllabes (ou voyelles) « comptent » sans distinction de race ni de sexe à l'intérieur d'une mesure en français n'exclut pas de reconnaître que la détermination de la fin d'une mesure ne puisse être sensible à certaines distinctions ; on verra plus loin, justement, que la détermination de la fin d'un segment rythmique (éventuellement métrique) dépend de la distinction des voyelles masculines et féminines (ou par exemple de celles qui sont toniques, ou non post toniques, et des post toniques).

S'agit-il de syllabes ou de voyelles ? La question peut paraître oiseuse, puisque leur nombre est le même, à chaque syllabe correspondant une voyelle qui en est le noyau. On sait cependant que, dans la métrique de diverses langues, à certains égards ce qui est pertinent peut être « un sommet syllabique plutôt que la syllabe en tant qu'étendue sonore » (Lotz, 1972 : 9). Dans les slogans et comptines, et peut-être plus généralement dans le chant, les attaques de voyelles, plutôt que les syllabes dans leur longueur totale, sont pertinentes à l'égard de la détermination des équivalences métriques de durée³. Dans un vers complexe* (cf. plus loin), la césure, frontière entre les expressions associées aux sous-mesures, ne coïncide pas forcément avec une frontière de syllabes ; ces expressions (hémistiches*) ne peuvent donc pas se définir comme des suites de syllabes, cependant leur mesure implique une suite déterminée de voyelles. Il serait donc sans doute souvent plus pertinent de parler de voyelle que de syllabe. Les voyelles étant les signaux autonomes à partir desquelles les signaux consonnes sont analysés, il est vraisemblable que la reconnaissance des équivalences de formes en nombre de voyelles se détermine à un niveau sélectif de la représentation acoustique où les consonnes, signaux en quelque sorte secondaires, ne figurent pas ou sont négligeables, et où seules figurent les voyelles ou leurs attaques, signaux autonomes. Dans cette hypothèse, ce qu'on appelle l'isosyllabisme pourrait être, plus exactement, un système d'équivalences en nombre de voyelles.

Dans cet alexandrin de *Cyrano de Bergerac* (2 : 2, 1897), *Pst !... Petits !... Rendez-moi le sonnet à Philis*, à défaut de première syllabe ou voyelle (phonologique), par une légère extension, on a affaire au signal autonome *Pst* (à l'intérieur duquel il n'est pas impossible qu'une composante fricative *s* fonctionne comme noyau) : l'hémistiche présente tout de même bien une succession de six signaux acoustiques autonomes.

2.1.2. Remarques sur le nombre métrique

2.1.2.1. Nombre et dénombrement progressif

L'opposition, souvent exprimée, suivant laquelle le vers serait « compté », alors que la prose ne le serait pas, prête à confusion. Le fait que l'équivalence en nombre syllabique soit remarquable (sensible) d'un vers à l'autre n'implique pas que le nombre syllabique ne soit jamais perceptible là où il ne fournit pas des équivalences systématiques remarquables (cf. la notion classique de prose *nombreuse*, impliquant la sensibilité au nombre même sans équivalences). Et, en supposant que le nombre ou une qualité déterminée par lui ne soit jamais perceptible dans la prose, comment une expression pourrait-elle y paraître numériquement équivalente à une précédente dont le nombre n'aurait pas été perçu ? comment, donc, des équivalences intempestives pourraient-elles y être remarquées ? et pourquoi les classiques auraient-ils recommandé de les éviter⁴ ?

La notion même de *comptage* est trompeuse, si elle implique un dénombrement progressif des syllabes ou voyelles, qu'on imaginerait dénombrées (par la perception) *au fur et à mesure* qu'elles sont perçues⁵, comme un qui effeuille la marguerite, ou compte

3. Cf. Conulier (1983 b).

4. Ainsi Vaugelas, au chapitre « Des vers dans la prose » de ses *Remarques*, conseille d'éviter « que la prose cadence fasse au vers ».

5. Une telle conception me semble être parfois présupposée, mais non explicitée. Cependant Huteau (1764),

une par une les gouttes qu'il vous verse dans l'œil : y en a une... y en a deux... ça y est, y en a trois (exactement). Certains métriciens semblent présupposer qu'on a un *compte-gouttes métrique* dans la tête. Cependant, si, par exemple, la cinquième syllabe de n'importe quel 8-syllabe était automatiquement perçue comme précisément cinquième, alors, d'un 8-syllabe à l'autre, les cinquièmes syllabes de vers seraient perceptibles comme équivalentes (à cet égard), – et de même les quatrièmes, ou les sixièmes, etc. Mais jusqu'à plus ample informé cette conception est dénuée de tout fondement, quoiqu'elle soit parfois présupposée comme allant de soi. La perception du nombre du tout n'implique pas la perception du nombre de n'importe quelle partie arbitrairement choisie dans un vers, même initiale*. À cet égard, les représentations spatiales du mètre numérique par des schémas du genre suivant (ici, pour deux 8-syllabes) :

x x x x x x x x
x x x x x x x x

et le terme géométrique de « position » pour une syllabe d'ordre donné (le terme de *moment* aurait sur celui de *position* l'avantage d'être temporel) ont l'inconvénient de prêter à croire que *chaque* syllabe d'un vers est métriquement équivalente à la syllabe de même ordre placée sur la même verticale qu'elle ; car ces schémas spatiaux (à deux dimensions et sans orientation temporelle) présentent l'ordre des syllabes, dont chacune est ensuite caractérisée comme n-ième selon son rang, comme aussi pertinent (même au milieu d'une mesure) que leur nombre par mesure, en sorte qu'on a l'impression que, de même que les vers sont équivalents en nombre total, de même les syllabes ou voyelles n-ièmes sont équivalentes en tant que n-ièmes (5-èmes par exemple). Or il n'a pas été établi que cette relation soit systématiquement, ou même généralement pertinente, pour toutes les syllabes. Cela pourrait être pertinent, naturellement, pour les voyelles initiales, ou terminales, en tant que telles, sans l'être pour n'importe quelles voyelles internes⁶.

Signalons, pendant que nous y sommes, que la notion de voyelle *comptée* dans le sens de *voyelle comptée dans la mesure*, donc de *voyelle métrique*, quoiqu'elle puisse s'employer légitimement, a l'inconvénient de prêter à confusion : elle entraîne facilement à imaginer que les voyelles hors-mesure, donc ne comptant pas pour la mesure, ne comptent pas du tout (comptent pour du beurre...), donc, finalement, n'existent pas ; par exemple, sont éliées ; cf. ci-dessous § 2.4 contre la confusion des notions de voyelle hors-mesure et de voyelle éliée.

au chapitre « Du Nombre oratoire », l'explicite à peu près par les notions de *numération* et de *somme*. Cet auteur me semble poser à propos du nombre et de la durée syllabique des problèmes fondamentaux qu'on a parfois oublié de poser après lui.

6. Les « modèles » de mètre proposés par des métriciens pour caractériser des formes particulières de vers sont parfois formulés sous une telle forme linéaire, en sorte que chaque syllabe ou voyelle y est également caractérisée par son rang.

De même qu'on propose des modèles de mètre tels que, dans une suite périodique simple dont la caractéristique commune se trouverait être la longueur 7, le « mètre » serait modélisé par une séquence du genre « X X X X X X X », de même faudrait-il imaginer des « modèles de rime », tels que quand un poète quelque part crie *cu esque* ([eskə]) il est censé se conformer à un modèle dont la première position est occupée par un [t], la seconde, par un [s], et ainsi de suite ?

2.1.2.2. Équivalence métrique des syllabes ?

L'idée de Roman Jakobson suivant laquelle, « en poésie, chaque syllabe est mise en rapport d'équivalence avec toutes les autres syllabes de la même séquence »⁷ ne paraît pas suffisamment fondée. Certes, dans un vers français, toutes les syllabes (ou voyelles) sont équivalentes en tant, du moins, que syllabes (ou voyelles) ; mais les syllabes (ou voyelles) de la prose ont aussi en commun d'être des syllabes. Or que l'équivalence en nombre vocalique ou syllabique d'expressions entières (les vers) soit métrique n'implique pas une équivalence particulière, métrique, entre chacune de leurs voyelles ou syllabes ; du moins cela resterait-il à montrer.

2.1.2.3. Un nombre (une forme, caractérisée en nombre) n'est pas un mètre

Dans la mesure où un vers n'est pas métrique par son nombre syllabique – un segment de prose peut en avoir un —, mais par équivalence en nombre syllabique, on peut dire qu'il n'y a aucune différence métrique à strictement parler entre une suite de 8-syllabes et une suite de 7-syllabes⁸ ; car chacune est à l'égard des équivalences en longueur syllabique une suite du type (aaaaa...), et le fait que dans l'une, ou l'autre, n soit égal à 8, ou à 7, ne concerne pas la structure de régularités, donc n'est pas métrique (comme le fait qu'une suite monorimique est construite sur le timbre *é* plutôt qu'un autre ne modifie pas sa nature métrique) ; d'une manière plus générale, compter n'est pas automatiquement faire de l'analyse métrique. Cette remarque n'implique pas qu'une suite de 7-syllabes et une suite de 10-syllabes (par exemple) soient absolument identiques métriquement, car, le nombre 10 n'étant pas accessible à la perception (cf. § 2.5), s'il s'agit plus exactement de 4-6 syllabes, la première suite est de la forme (aaaa...), et la seconde est en même temps, si on décompose les équivalences composées de vers à vers, de la forme (ab ab ab ab). D'autre part, les types simples de forme syllabique peuvent caractériser indirectement des genres, et ainsi, sans être directement pertinents quant à la structure métrique proprement dite, avoir une pertinence rythmique et stylistique importante ; par exemple, à l'époque classique, si une suite de 5-5-syllabes est identique, d'un point de vue strictement métrique, à une suite de 6-6-syllabes, cela n'empêche pas qu'elle puisse d'une manière plus particulière évoquer l'atmosphère de la chanson, où ce rythme est d'un emploi fréquent ; de la même manière, le choix de timbres rimiques, par exemple en *-esque*, peut paraître judicieux dans tel contexte où on peut trouver que des rimes en *-age*, ou en *-euse*, ne seraient pas si appropriées, mais quelle que soit la terminaison, du point de vue du réseau métrique, il s'agit simplement d'équivalences de terminaisons.

}

2.1.2.4. Non-pertinence directe du nombre ou du rapport entre nombres

Que veut dire ici « percevoir le *nombre* » d'une suite de voyelles ou syllabes ? La réponse n'est pas évidente. Il ne s'agit pas, en tout cas, d'une identification et d'une

7. R. Jakobson (1963, p. 220). Si chaque syllabe était une unité métrique au sens où nous l'entendons ici (et non au sens de : pertinente pour la mesure, numéraire), les mesures, banales, de six à huit syllabes fourniraient autant d'exceptions spectaculaires à la Monogamie*.

8. Il y a une différence proprement métrique entre une suite de 7-syllabes et une suite de 5 syllabes pour les métriciens qui imaginent qu'un vers de 7 syllabes réalise un « modèle » 7 syllabique, et qu'un vers de 5 syllabes réalise au autre « modèle », 5 syllabique

connaissance pour ainsi dire intellectuelles : on peut spontanément percevoir l'équivalence d'une suite de vers de sept syllabes, donc percevoir très nettement la qualité caractéristique que confère à leur forme globale leur nombre syllabique 7, tout en étant incapable de répondre à la question : « Combien ces vers ont-ils de syllabes ? » à moins de compter sur ses doigts. Ce que nous appelons par un raccourci abusif la perception du nombre, et qui est plus précisément la *perception d'un aspect de longueur de la forme globale directement ou indirectement lié au nombre*, n'a rien à voir avec la connaissance arithmétique du nombre⁹.

Cette distinction radicale étant faite, il est aisé de comprendre que percevoir des nombres syllabiques de séquences successives (ou éventuellement englobantes) n'est pas forcément, et même sans doute n'est généralement pas percevoir tel ou tel rapport ou « proportion » de nature arithmétique qu'on peut analyser en elles ; ainsi, étant donné une suite AB formée par la succession d'une suite A de m syllabes (perçue comme telle) et d'une suite B de n syllabes (perçue comme telle), il ne s'ensuit pas que le rapport mathématique m/n soit perçu. De ce qu'on puisse percevoir le « nombre » (longueur) syllabique de chacune des deux phrases du message *Ubu a fini les choux-fleurs ; c'est un scandale !* à savoir 8 et 4, il ne s'ensuit pas qu'on puisse percevoir le nombre 12, pourtant calculable par addition des nombres 8 et 4, ni qu'on puisse percevoir le rapport du double au simple (nombre 2) pourtant calculable par la division des nombres 8 par 4.

Si vous voulez vous en faire une idée personnelle en ce qui *vous* concerne, lisez attentivement, plutôt trois fois qu'une, et dégustez soigneusement, ce petit poème de L. Van Licorne :

Jeannot,
Ta théorie,

Nous ravissant
Par son seul parfum numérique,

Grâce aux chiffres
Et aux mignons symboles,

Plaît
Sans preuve,

Au Poète
Sectateur du nombre,

9. La confusion entre la sensibilité à une qualité déterminée par le nombre syllabique et la perception du nombre, voire la connaissance du nombre comme concept, est assez communément implicite, et assez souvent explicite. Guyau (1902, p. 181-182) affirme sans argument :

« Le plaisir sensible que nous donne le rythme s'accompagne toujours d'un plaisir plus mathématique et intellectuel, celui du *nombre* : rythmer, c'est compter instinctivement. Leibnitz disait que l'oreille fait le calcul inconscient du nombre des vibrations musicales : *musica exercitium arithmetica* ; tout au moins sentons-nous le nombre de temps qui constitue le rythme, et les rythmes qui se résolvent dans des nombres pairs ont quelque chose de plus pondéré, de plus stable, de plus pleinement harmonieux pour l'oreille que ceux qui vont par nombre impair ».

On voit ici la confusion de la sensibilité à la qualité déterminée par le nombre syllabique avec le « compter » venir soutenir le mythe de la spécificité esthétique de l'impair. Signalons qu'on connaît aujourd'hui la manière dont l'oreille interne, par la sélectivité vibratoire des cils de la cochlée, traite différemment des fréquences sans « compter » quoi que ce soit (on se demande un peu, du reste, ce que serait l'unité temporelle du compte ; la seconde, peut être !).

Ainsi qu'au Prof Ébloui par l'Arithmétique.

Il est fréquemment admis¹⁰ que, comme dit par exemple un traité connu, des rapports « simples » entre nombres (nombres de syllabes dans des suites voisines) sont sensibles ; par exemple, le « rapport de proportion (2//4) ». Cependant cette hypothèse forte devrait être considérée comme douteuse aussi longtemps que ceux-là mêmes qui la posent à la base de leur théorie métrique ne fournissent pas d'argument en sa faveur. Pour la fonder, il faudrait notamment montrer que dans des suites de paires A-B d'expressions telles que le nombre syllabique de B est systématiquement égal au double (ou : aux deux tiers) de celui de A, si cette régularité de proportions est rompue au bout d'un certain temps, cette rupture est remarquable et spontanément détectable ; par exemple, que dans une suite mesurée 2-4, 4-8, 3-6, 1-2, 3-5, 4-8, la dernière paire de rythme 3-5 dissonne des autres, parce qu'ayant senti le rapport 1/2 dans les quatre premières, on serait frappé par son absence dans cette seule avant-dernière paire. Si le seul des distiques ci-dessus qui ne présente pas le rapport 1/2 ne vous a pas spontanément frappé comme « intrus », avez-vous quelque explication ? La plus simple est que les rapports entre nombres syllabiques d'expressions voisines ne sont vous pas « sensibles ». Si vous avez remarqué l'intrus, fabriquez d'autres tests pour vérifier par recoupement si c'est bien à cause de son écart au rapport 1/2 que vous l'avez remarqué. Si, à l'issue de ces tests, il vous semble qu'en effet vous ayez la faculté de discerner systématiquement le rapport 1/2, veuillez signaler votre cas au Centre d'Études Métriques ; il sera étudié avec la plus grande attention et si le diagnostic est vérifié, le rapport en sera publié dans la revue *Nature*, à la rubrique des mutants. Dans le même ordre d'idée, que le rythme « sensible » d'une phrase française puisse se fonder, entre autres « rapports », sur le « rapport » de « progression croissante » ou « décroissante » de raison 1 (Mazaleyrat, 1974 : 14, 17, 21...) reste à montrer. Les théories de la versification qui superposent et confondent l'analyse de la perception rythmique (psychologie élémentaire) et la connaissance de l'arithmétique sont encore dénuées d'arguments¹¹.

Dans *Théorie du vers*, j'ai essayé d'argumenter en faveur de l'idée que « le seul rapport métrique est l'égalité » (titre du chapitre 1 : 8), et imprudemment affirmé (p. 287) que « la pertinence du nombre, et plus précisément de l'égalité en nombre », est un principe général de la versification. Cette dernière formule, prétentieuse, est imprudente, parce qu'elle repose encore sur l'aspect maladroitement arithmétique de la première for-

10. Omond (vers 1900 ?) écrivait cependant : « No mathematical appreciation of ratios and proportions is needed for the enjoyment of verse ».

11. Suivant H. Suhamy (1970, p. 89), en voyant un petit nombre d'objets, on « perçoit machinalement leur nombre, bien que le nombre soit une notion abstraite ». « En écoutant une série de vers écrits selon le principe du nombre égal de syllabes une *intelligence moyennement arithmétique*, aidée par la mémoire, doit reconnaître cette identité », écrit-il dans *La Poétique* (« Que sais-je ? », 1986, p. 55, italiques miennes). L'« intelligence », arithmétique ou non, n'a rien à voir ici.

Molino & Tamine (vol. 1, § 2.1) voient « dans le mètre l'organisation interne du vers consistant dans une relation entre des mesures » ; cette relation serait d'« *identité* », dans un 6-6s, et de « *proportion récurrente* » dans un 4-6s. Outre que, dans cette conception endo-métrique du vers, la relation d'identité ainsi caractérisée n'est pas moins une relation de *proportion* que l'autre, elle n'est pas moins récurrente ; or, dès lors que des formes m-n se présentent en séquence périodique, il suit nécessairement qu'elles présentent un rapport récurrent de m à n ; mais que ce *rapport*, ou cette *proportion*, soit indépendamment pertinent et sensible en tant que tel, et comme une caractéristique métrique du vers en soi (endo-métrique), cela, me semble-t-il, reste à établir.

mule. Il est sans doute plus prudent d'aller plus loin dans l'élimination des concepts mathématiques en matière d'analyse rythmique : jusqu'à plus ample informé, il n'y a aucune raison de supposer que percevoir la *ressemblance* de deux 8-syllabes soit percevoir un *rapport* d'égalité entre deux *nombres* (8/8), rapport lui-même arithmétiquement équivalent au *nombre* 1 ; il n'y a aucune raison de supposer que la sensibilité aux « équivalences » en « nombres » syllabiques soit autre chose que la perception de la *ressemblance entre des formes temporelles présentant un même aspect de longueur globale*, aspect dont on constate, à l'analyse, qu'il est en corrélation avec le nombre syllabique, mais que rien n'autorise à identifier directement à cet être mathématique qu'est un nombre. Jusqu'à plus ample informé, il n'y a aucune raison de soutenir ou de pré-supposer que cette ressemblance soit, en elle-même, un rapport entre nombres, ou qu'y être sensible soit percevoir un rapport numérique. La perception des formes, et de leur ressemblance ou de leur différence, n'est pas forcément la perception des nombres, et de leur rapport rationnel d'égalité ou d'inégalité. Le « seul » rapport numérique pertinent dans la métrique du vers français n'est sans doute qu'indirectement pertinent.

Pour analyser le rôle du « nombre » syllabique exact dans la métrique des vers français, il n'est peut-être même pas nécessaire de supposer que la relation « plus grand en nombre syllabique », ou « plus petit en nombre syllabique », soit systématiquement perçue pour des nombres voisins¹² : il suffit vraisemblablement de reconnaître que dans certaines conditions le nombre vocalique d'une expression, qui est en français un aspect important de sa *forme globale*, peut déterminer une impression spécifique, de telle sorte que soient instinctivement reconnaissables comme *semblables*, ou au contraire comme *dissemblables*, deux expressions qui ont, ou n'ont pas, le même nombre de voyelles, c'est-à-dire, en somme, présentent, ou ne présentent pas, une certaine *équivalence de structure globale* au niveau essentiel de leur séquence de voyelles (cette structure étant à cet égard caractérisée, pour le français, d'une manière plus rudimentaire que dans des métriques de langues qui opposent diverses sortes de syllabes selon la longueur ou le ton, par exemple ; cf. Annexe). Qu'on songe à la perception des couleurs ; elles sont, dans l'analyse spectrale, associées à des nombres ; mais reconnaître deux couleurs simples comme différentes n'est pas, mentalement, percevoir ou ordonner des nombres correspondant, par exemple, à leurs fréquences physiques¹³.

La conception de la métrique comme fondée sur des rapports numériques relativement simples s'appuie sur une idée admise depuis l'antiquité : que la musique repose généralement sur de tels rapports, tant en ce qui concerne la durée qu'en ce qui concerne les intervalles de hauteur mélodique. Par exemple, le *Dictionnaire de la musique, Science de la musique*, publié sous la direction de Marc Honegger (Bordas, 1976-1977) définit la *mesure* musicale comme « une manière d'être du rythme, à savoir l'organisation selon des proportions rationnelles de ses durées constitutives ». Cependant, au moins dans certains cas typiques où des relations de proportion du simple au double ou au triple par exemple apparaissent, elles sont réductibles à celle d'équivalence ; en effet, pour qu'une durée D soit métriquement divisible en durées successives de durée $1/n$, il suffit qu'elle soit divisible en n durées *égales* : si le rapport $1/n$ est impliqué par l'équi-

12. Il arrive souvent que, dans une série de vers égaux en nombre, on repère un vers boiteux sans distinguer spontanément s'il est plus court ou plus long que ses voisins.

13. Sur la perception du nombre syllabique, cf. la première partie de *Théorie du vers*, et ci-dessous le chapitre sur la métrique quantitative.

valence des n petites durées et la coïncidence de leur séquence totale avec la durée D , il n'est pas évident qu'il soit pertinent en lui-même, ni même qu'il soit sensible dans son exactitude¹⁴. De même, il est connu depuis longtemps que des intervalles privilégiés comme l'octave (séparant deux tons A et B telles que la fréquence de $A = 1/2$ de celle de B) ou la quinte (fréquence du ton $A = 2/3$ de celle de B) sont associés, sur un autre plan, à des relations en termes d'harmoniques communs (les harmoniques étant des composantes acoustiques du ton complexe) ; par exemple, si la fréquence fondamentale de A est $1/2$ de celle de B (son octave), tous les harmoniques de B sont des harmoniques de A , et les harmoniques 1, 3, 5, 7, 9, etc. de A sont des harmoniques de B ; la particularité arithmétique de l'intervalle formulé comme « rapport simple » par les métriciens est donc associée à une relation physique de communauté de certains harmoniques (les harmoniques équivalents ont des effets physiologiques équivalents dès le niveau de l'oreille interne, où la compréhension des nombres en tant que tels n'a rien à voir).

2.1.2.5. Équivalence ou ressemblance ?

La notion d'équivalence est généralement comprise de telle manière que si A est équivalent à B , B est équivalent à A (réciprocité) ; et que A est équivalent à lui-même (réflexivité). Est-ce valable de l'« équivalence » (voire « égalité ») souvent admise à propos des nombres métriques, ou des formes ici supposées perçues comme équivalentes (comme ayant le même nombre syllabique, ou, à propos des strophes, du point de vue de la rime, etc.) ?

De ce que la relation *est équivalent à*, au moins entendue en un certain sens, est une relation symétrique, il ne s'ensuit pas (d'une manière logique et inévitable) que la relation *est perçu comme équivalent à* est symétrique (est une relation d'« équivalence » dans le même sens). Chaque fois que j'aperçois mon ancien camarade d'école Alfred (une fois par an, en moyenne), avec sa petite moustache, il me rappelle Charlot ; mais quand je vois Charlot dans un film, ça ne me rappelle jamais Alfred ; dans le premier cas, je me dis : *Alfred ressemble à Charlot, pas Charlot ressemble à Alfred* ; dans le second cas, je ne me dis rien. Il existe peut-être une notion de ressemblance telle que *A ressemble (pour Untel) à B* n'implique pas *B ressemble (pour Untel) à A* ; et *est perçu (par Untel) comme semblable (à certains égards) à X* est peut-être une explicitation approximative imaginable d'une telle notion.

Si on lit une suite de deux quatrains mesurés 8885 8885, une ressemblance exacte de forme globale (en nombre syllabique) risque d'être distinctement perçue, du moins pour certains lecteurs, entre les vers quatrième et huitième, comme 5-syllabiques. Le dernier peut *rappeler* le premier, sembler lui faire *écho* ; la réciproque n'est pas vraie. Les unités métriquement équivalentes sont généralement ordonnées dans une suite temporelle de telle sorte que si A est antérieur à B , B lui est postérieur, et inversement : radicale dissymétrie des « équivalences » rythmiques entre éléments successifs, selon le temps (cf. Tynianov, 1977 : 43).

Nous continuerons à parler d'*équivalences*, par paresse et commodité. Une analyse métrique qui s'interdirait systématiquement cette commodité, c'est-à-dire, simplement, qui traiterait le rythme comme temporel, comme il est perçu, alors que nous passons

14. Cf. Annexe I : B. La perception de l'équivalence de deux durées successives n'implique pas elle-même une perception d'équivalence entre nombres, notamment parce qu'il n'est pas démontré que les durées sont caractérisées, dans la perception que nous en avons, par des nombres.

notre temps à le traiter comme un espace atemporel, conduirait peut-être à un renouvellement profond de nos vues sur ce sujet.

2.1.2.6. Nombre et harmonie

Il faudrait réchauffer les navets dans la sauce

Nicolas Ruwet

Je me lève à midi, mais quelquefois plus tard

Victor Hugo (*Océan*)

L'égalité numérique des vers, pour les métriciens traditionalistes, est un article de foi. *Être poète*, selon eux, consiste *donc* essentiellement à écrire des lignes égales auxquelles le retour constant d'une même quantité de syllabes toutes semblables entre elles *suffit à conférer une harmonie certaine*.

Ainsi débute¹⁵ l'article de Lote (1912, italiques miennes) dont la thèse, appuyée sur l'analyse phonétique de déclamations de vers par ses contemporains, a contribué à fonder la croyance des métriciens qu'on pourrait nommer *modernistes* selon qui le nombre syllabique exact, dans le vers français, est un leurre.

Si l'argumentation de Lote est viciée par la confusion entre « le vers » et les interprétations sonores (diction) qu'il en a trouvées ou provoquées chez des contemporains, sa cible est elle-même confuse ; car, contrairement à sa déclaration initiale, l'idée que l'égalité numérique est pertinente dans la versification française traditionnelle n'implique ni l'idée que les syllabes sont « toutes semblables entre elles » tant en accent qu'en durée, etc.¹⁶, ni l'idée que cette égalité confère de l'harmonie, moins encore,

15. Admirez les douze syllabes de *suffit à conférer une harmonie certaine*.

16. Même caricature des métriciens et poètes traditionalistes chez Spire (1949, p. 59) qui dénonce aussi un « article de foi » :

« C'est parce qu'ils croient que les syllabes françaises n'ont pas de durée, et qu'ils ignorent que le français comporte d'autres accents que ceux de consonances, que des poètes français comptent encore sur leurs doigts des syllabes, ou butent sur des rimes la fin de leurs vers ».

L'idée que la perception du nombre syllabique implique que toutes les syllabes soient « égales » entre elles, notamment en durée appartient en propre à Lote et aux modernes qui croient découvrir dans des laboratoires de phonétique l'inégalité, évidente et reconnue depuis longtemps, des syllabes en accent et durée. Il y a eu, au XVI^e siècle, des métriciens qui ont écrit concurremment en français des vers à métrique syllabique indifférenciée* surtout, mais aussi des vers à métrique syllabique différenciée selon la durée, chose que permettait alors, semble-t-il, l'opposition phonologique des voyelles longues et brèves, et à quoi poussait l'habitude des vers latins.

Au nombre des imbéciles les moins excusables (parce que modernes) supposés par Spire, rangeons Valéry, Aragon, Marie Noël, Supervielle, La Tour du Pin et tant d'autres divers, sans compter ceux du siècle précédent comme Hugo le Demeuré ou Mallarmé le Niaïa. Pas plus que Lote, Spire ne prouve par des citations l'existence des croyances qu'il suppose. Mais, comme preuve du fait que ces pauvres gens *comptent les syllabes sur leurs doigts*, il croit simplement pouvoir produire cet *aveu* en bonne et due forme découvert chez un poète traditionaliste :

« Ceci n'est pas une simple image, car, si entraîné que soit un poète à écrire des vers syllabiques, il est obligé, s'il veut être sûr du nombre exact des syllabes, de se livrer dans bien des cas douteux à l'insupportable et mécanique compte digital avoué par l'un des maîtres du Parnasse, Sully Prudhomme :

Je nombre le langage en comptant sur mes doigts... »

Mais la preuve de Spire présuppose notamment que le poète ne parle pas par « simple image ».

Pour « nous débarrasser à jamais en poésie de ces questions de numérisme », Spire en démontre tout de même l'innuité par « un simple raisonnement » (p. 465) : Les syllabes d'un alexandrin sont toutes différentes en durée, intensité, etc. Donc « leur addition ne constitue pas plus un nombre réel que celle qui devrait totaliser des sacs de blé avec des sacs de café, des sacs d'or ». C'est donc pour ce savant phonéticien une évidence, présupposée comme allant de soi et fondement de la nouvelle métrique, qu'un sac de blé, un sac de café et un sac d'or ne font pas exactement trois sacs.

qu'elle suffit à conférer une harmonie certaine ; moins encore, qu'être poète consiste essentiellement à produire ainsi une telle harmonie. La métrique scientifique de Lote commence par une caricature.

Cette confusion trahit peut-être un aspect de sa motivation idéologique : chez ces métriciens « modernistes » apparaît, avec quelques dizaines d'années de retard sur l'événement, le désir de fonder scientifiquement l'absolue supériorité des poètes modernes vers-libristes, qui ne pratiquent pas systématiquement l'égalité numérique : à cette fin, il plaît de penser que ces poètes ont l'avantage de n'être pas victimes de l'illusion des prédécesseurs qui se seraient cru obligés, pour être *harmonieux*, d'« écrire des lignes égales ». Meilleurs que Hugo parce que plus scientifiques que Hugo.

2.2. SYLLABES HORS-MESURE

Les vers suivants de Jean Racine (« Des troupeaux ») ont huit ou neuf syllabes selon qu'on y suppose, ou non (sur ce choix cf. §2.4), un *e* optionnel* terminal correspondant aux *e* imprimés ici en italiques :

Là l'on voit, en troupes *superbes*,
Les jeunes poulains indomptés
Dessous leurs pas précipités
Faire à peine courber les *herbes*.

Mais, du point de vue de l'équivalence en mètre, cela ne change rien : qu'on prononce *su-perb'* et *herb'*, prononciation moderne, ou *su-per-bes* et *her-bes* comme au XVII^e, ces quatre vers sont traités comme équivalents entre eux. Cela ne veut pas dire que l'éventuelle syllabe *-bes* n'existe pas ou n'est pas perçue. Mais plutôt, même quand cette syllabe terminale « *post-tonique* » ou « *féminine* » est distinctement perçue ou supposée, les segments *Là l'on voit, en troupes superb-* et *Faire à peine courber les herb-* sont perçus comme des ensembles rythmiques essentiels, et leur égalité numérique avec les deux autres vers suffit à donner le sentiment d'exacte équivalence métrique entre tous les vers. Non intégrée à ces formes globales dominantes, la syllabe ou voyelle terminale « inaccentuée » (mineure) reste donc *hors-mesure* et, de ce point de vue, est traditionnellement dite *surnuméraire**, en surnombre (*surabondante*, dit encore Quicherat) ; elle est parfois dite *extra-métrique* d'après le mot anglais correspondant ; par contraste les voyelles *pertinentes pour la mesure* sont parfois dites « comptées » (parce que les métriciens s'amuseaient ensuite à les compter) et plus souvent « métriques »¹⁷. Il n'est donc pas contradictoire de dire qu'un « vers de neuf syllabes » (en les comptant toutes) est un « 8-syllabe » (compte tenu des seules syllabes *métriques*, intégrées à la mesure).

Dans son *Art Poétique François* de 1548, Thomas Sebillot s'exprime ainsi au sujet de la syllabe « exundante » (débordante) en fin de vers :

17. J'emploie largement la notion commode de voyelle ou syllabe *métrique*, mais ce terme a l'inconvénient de conforter l'illusion que les voyelles non pertinentes pour la mesure, donc « non métriques » dans cette terminologie, n'ont aucune pertinence métrique au sens général de ce mot, alors qu'elles sont pertinentes au moins pour le genre et la rime, et pourraient être dites *métriques** à cet égard.

Prononçant *aimée, desestimée*, tu sens bien le son plein du premier *é* masculin en la syllabe *mé* ; et le mol et flac son du second *é* féminin en la syllabe dernière, *e* ; lequel (féminin dy-je, duquel je te vay declarer les lunes et éclipses féminines) tombant en la fin du vers (...) le fait plus long d'une syllabe n'estant pour rien contée, non plus que les femmes en guerres et autres importants affaires, pour la mollesse de cet *é* féminin ».

Et Richelet (1760) dit à propos des genres de rimes :

Tabourot, dans ses *Bigarures*, en admet de quatre sortes ; sçavoir, à *Rimes Viriles, Masculines, Féminines, & Pucelles* (...). Je ne connois que le seul Tabourot, qui admette cette distinction chimérique¹⁸.

On appelle les vers (et les rimes) *masculins* ou *féminins* selon que leur dernière voyelle est masculine ou féminine*. Cette caractérisation doit généralement se faire compte tenu des conventions traditionnelles d'interprétation phonique du vers écrit ; ainsi, dans « Les Éléphants » de Leconte de Lisle, *Et la girafe boit dans les fontaines bleues* est en position de vers féminin, même s'il paraît difficile d'imaginer une prononciation 2-syllabique de *bleu-es*, parce que la graphie d'*e* optionnel finale de *bleu-es* est à prendre en considération (Convention 1 de la Fiction Graphique*), et, située en fin de vers, n'est pas sujette à l'Élision Métrique* ; peu importe que l'existence même de la voyelle supposée puisse paraître difficile à imaginer¹⁹ : le poète fait *comme si* elle existait (*Fiction Graphique**).

Dans ce « triolet » de 1-syllabes cité dans *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* de Fabri (1521? p. 3) :

Je
dy
que
je
le
vy
ie
dy

(= Je dis que je le vis, je dis), les mots *ie*, *que* et *le* à *e* optionnel peuvent faire un vers où l'*e* compte dans la mesure, parce que cet *e* est masculin, et non féminin (l'*e* de *ie* est antérieur au y dans *ie dy* ; l'*e* de *que* est antérieur au y de *vy* dans *que je le vy* ; l'*e* de *le* est antérieur au y dans (*ie*) *le vy* ; aucun de ces *e* n'est donc postérieur à la dernière voyelle stable de son contexte de cosyllabation*).

Dans les 10-syllabes suivants (mètre 4-6) imaginés par Fabri (p. 8),

Que diras tu de nouveau ? Je di que
Tout si va mal, et si vous di que ie

18. La quadruple distinction de Tabourot était sans doute métriquement chimérique en ce sens qu'elle n'était impliquée (jusqu'à plus ample informé) dans aucun système de disposition des genres ; mais qu'elle ait pu être linguistiquement chimérique dans la langue de Richelet comme dans la nôtre n'implique pas nécessairement qu'elle l'était dans certains parlers du XVI^e siècle.

19. Cependant, au début du XX^e encore, Rousselot note des cas de prononciation du type [bloə], une signale Yves Charles Moulin

Ay bien grant paour d'encor (...?), se [= si]
 Dieu tout puissant n'y remédie de
 Sa grace, &c.

il y a un défaut, selon Fabri, à savoir qu'on y voit en fin de vers des mots qui sont initiaux (ou médians) et non terminaux de syntagme (« ils sont volontiers du commencement et moyen [= milieu] de la proposition ou oraison »). Fabri semble donc deviner, avec justesse je pense, que ce qui le choque dans de tels vers, ce n'est pas tant le caractère métrique de l'*e* optionnel (masculin selon ma définition, si on interprète ça en français moderne), que la discordance (rejet) que sa présence en fin d'une mesure implique.

2.3. STATUT NON-CONCLUSIF DES SYLLABES FÉMININES

Ce n'est pas par une espèce de règle propre à la versification et purement conventionnelle que dans la poésie française la mesure s'arrête à la dernière syllabe dite « accentuée » ou « tonique », ou « masculine », et laisse en dehors d'elle une éventuelle dernière syllabe « post-tonique » ou « féminine » (Mais quel *e* est masculin, et quel féminin ? Tu n'avoies que faire de me le demander, car j'estoie tout prest a te le dire en mon Glossaire). Ce qui est en jeu est une loi plus générale du rythme en français, valant tant en prose qu'en vers²⁰, et qui peut s'énoncer ainsi :

20. Souligner l'arbitraire ou le flou de la notion d'accent n'est pas nier que l'accent ait ou puisse avoir un rôle dans la versification française (Beltrami 1984 : 596) ; le point est de ne pas confondre, dans la versification, ce qui relève du rythme ou de la prosodie française en général et ce qui est propre à la métrique.

C'est manifestement par l'effet d'une coquille que l'*Introduction à l'analyse de la poésie* des Presses Universitaires de France, (vol. 1, p. 50) fait dire à « Cornulier 1979 b, p. 93 » que la césure « n'est liée ni à l'accent, ni à une pause, ni à la syntaxe, ni au sens », qu'elle n'a « aucune affinité pour aucun paramètre linguistique » (avec des guillemets dans les premières éditions). Ce propos ne figure pas dans le passage dont il est censé être tiré, et la méthode métricométrique développée et exploitée dans *Théorie du vers* permet d'y formuler des analyses de corpus difficilement compatibles avec ces affirmations catégoriques. Il semble qu'un certain nombre de traités récents qui rendent compte de mon point de vue s'inspirent, pour ce faire, moins de cet ouvrage même que de l'*Introduction* – excellente d'ailleurs à beaucoup d'égards – que je viens de citer, au point même parfois de m'attribuer ce que ce dernier livre attribue à Lote. On y lit en effet, dans un passage où il est question de « Lote (1949) » et de moi-même, que « il », c'est-à-dire Lote (p. 137), voit dans le vers du Moyen Âge « un mécanisme brutal qui se soumet le texte et le brise inexorablement selon un schéma donné » ; il semble que des présentateurs récents ont vu là un résumé de ma conception et l'ont fait leur : ainsi Joubert (*La poésie*, 1988 : 127) pour qui la « théorie rigide » que je défends « pose que le vers est un mécanisme brutal de décompte des syllabes ». Il est vrai que suivant l'*Introduction* des P.U.F. (p. 42), la « métrique rigide » formulée par Lote à propos du Moyen Âge serait généralisée par moi à « la quasi-totalité des vers », point de vue implicitement repris (sans nommer personne) par Mazaleyrat dans le *Vocabulaire de la stylistique* des P.U.F. (1989) à l'article du *mètre*. De même encore quand le *Dictionnaire de poétique* en Livre de poche à l'article *rythme* (p. 255) me fait dire littéralement, comme le récent « Que suis-je ? » sur *La Versification* (p. 74), que « l'accent grammatical ne joue aucun rôle dans ce système », formule que je n'ai jamais écrite et idée que je n'ai pas défendue, il s'inspire probablement de la même page de l'*Introduction* des P.U.F., dans lequel c'était en fait une citation de Lote (p. 137, non 37) concernant la métrique médiévale.

Ces malentendus témoignent de l'extrême difficulté, dans des traités qui peuvent être d'excellentes introductions au domaine, de présenter succinctement et avec exactitude des théories ou méthodes différentes appliquées parfois à des objets en partie distincts.

Statut conclusif de la dernière voyelle masculine

En français, un groupe rythmique tend à être rythmiquement conclu par sa dernière voyelle masculine²¹.

En disant d'un certain phonème qu'il *conclut* une certaine forme temporelle, je veux dire que c'est lui qui, en achevant sa forme globale principale, déclenche la perception de cette forme ; en sorte qu'elle est comme scandée par lui. Il n'est pas indifférent que la voyelle conclusive soit caractérisée comme *masculine* plutôt que simplement comme *stable* (autre qu'*e* instable) : l'*e* de *de*, masculin par position dans le syntagme *de la maison*, est conclusif et non surnuméraire, et équivaut, pour la rime, à la voyelle stable de *deux* dans ces vers de... « Rosemonde » (Apollinaire²², *Alcools*) :

Longtemps au pied du perron de
La maison où entra la dame
Que j'avais suivie pendant deux
Bonnes heures à Amsterdam...

De même, dans ce vers de Voltaire, *Rondon, le pere de... Quel nom dis-tu ?* (dans *L'Enfant prodigue*, 3 : 1), la coupe 6-4 probable (cf. Guilbaud 1995) est possible parce que l'*e* de *de* est masculin du fait que ce monosyllabe est antéposé à sa base nominale (en l'occurrence virtuelle), ce qui lui permet d'être conclusif de la première mesure à six voyelles (cf. § 2.7.2.5 ci-dessous). Georges Brassens ne fait pas autre chose en chantant : *J'ai l'honneur de / Ne pas te de- / Mander ta main* (« La non-demande en mariage », 1966).

Corrélativement :

Statut non-conclusif des voyelles féminines (ou post-toniques)

En français, si une voyelle féminine est postérieure à la dernière masculine dans une unité rythmique, elle ne peut pas avoir valeur rythmiquement conclusive (comme si son moindre « poids » l'en empêchait), et déborde donc, comme en supplément, au-delà de la forme globale déjà conclue (normalement) par la dernière masculine.

21. Il m'a été suggéré de dire plutôt qu'en français la fin d'une unité rythmique est scandée par « sa dernière voyelle tonique » ; mais la notion de voyelle tonique n'est pas si précisément définie en français que celle de voyelle masculine ; si la dernière voyelle d'un vers appartient à un proclitique*, comme l'*a* de *la* dans *Pareille à la / Feuille morte*, elle est assurément masculine, mais certains douteront sans doute qu'elle soit « tonique ». (Ces des métriciens qui définissent la fin des mesures par une voyelle « tonique » ou un « accent » (en tenant ces notions pour primitives) se rattrapent aisément en disant qu'en cette position la voyelle normalement inaccentuée « reçoit un accent » pour les besoins de la cause ; elle en reçoit en effet un dans leurs analyses pour le besoin de la théorie, mais on ne peut rien en conclure.)

Comparer ce principe de la métrique italienne formulé par Battaglia et Pernicone (1972 : 357, je traduis, italiques miennes) : « Le rythme du vers italien consiste en une succession réglée de syllabes toniques et de syllabes atones, et a sa conclusion sur la dernière syllabe tonique du vers même ».

22. Ces vers du début du XX^e ne sont pas tout à fait classiques (hiatus, *e* de *suivie* non pris en considération, etc.), mais en ce qui concerne *de* seul le fait même d'enjamber ainsi l'entrevers est peu « régulier ». De même l'*e* masculin est conclusif d'hémistiche si on analyse en 6-6 (cf. ci-dessous) ces deux vers de Rostand dans *l'Anticlére* (1910, fin du premier acte) : *Moi, Cuvard, puvre que, comme il n'a pas de toiles / Entre les doigts, il trace en marchant des étoiles !*

À plusieurs égards en effet, tout se passe comme si une expression française pouvait être, pour ainsi dire, *représentée*²³ par sa dernière voyelle masculine, mais ne pouvait pas l'être par sa dernière syllabe ou voyelle féminine. Ainsi quant à l'intonation : l'abaissement ou l'élévation mélodique marquant l'intonation d'une expression se porte sur l'avant-dernière voyelle plutôt que sur la dernière si celle-ci est féminine. Par exemple, dans *Vous en avez quatre ?*, même si l'*e* de *quatre* est nettement articulé (comme on peut le faire dans : *Vous en avez quatre, monsieur ?*), c'est sur l'*a* plutôt que sur l'*e* de *quatre* que se place l'élévation mélodique signal d'interrogation. D'une manière comparable, il semble que dans les slogans, comptines et chants, tant pour la mesure des durées que pour la position d'un signe mélodique, une expression soit normalement conclue par sa dernière voyelle masculine, plutôt que par son éventuelle dernière féminine (à cela est lié par exemple le fait que dans les « vers » de la chanson, *Au clair de la lu-ne / Mon ami Pierrot, / Prête-moi ta plu-me / Pour écrire un mot...*, quoique *lune* et *plume* soient dissyllabiques, ce sont les voyelles imprimées en gras qui sont isochroniquement espacées sur des « temps forts » équivalents). Le fait même qu'une expression française autonome doive comprendre au moins une voyelle masculine relève de la même contrainte. Une voyelle féminine finale d'expression apparaît donc comme pour ainsi dire subordonnée ou mineure; le fait qu'elle soit ou paraisse généralement moins « accentuée » que la précédente n'est qu'une manifestation supplémentaire de ce caractère subordonné. Le fait que la dernière voyelle masculine puisse à elle seule représenter le vers paraît encore au fait qu'elle est toujours impliquée, et l'est parfois seule, dans l'équivalence de la rime.

Du caractère conclusif de la dernière voyelle masculine, donc non-conclusif des voyelles subséquentes, découle une opposition rythmique importante entre les expressions (vers, strophes, etc.) masculines et les féminines. À la fin d'un vers ou d'un groupe métrique féminin, après que la dernière voyelle masculine a pour ainsi dire sonné la fin de la structure métrique, il y a encore une voyelle qui va venir en supplément, comme en débordant. Pas à la fin d'une unité métrique masculine : sitôt que la structure métrique masculine est bouclée, c'est fini²⁴. En ce sens, on peut caractériser les terminaisons masculines comme plus *carrées* ou *franches* que les féminines. Peut-être même – je l'ignore – y a-t-il parfois dans la poésie ou le chant une tendance à choisir parfois des finales masculines sans consonne terminale, dont la voyelle conclusive n'est même pas – ensuite – terminée par une modulation consonantique.

23. C'est-à-dire qu'on peut affecter l'expression entière en affectant tel élément particulier de cette expression, qui ainsi la représente ; en anglais par exemple, pour insister sur l'expression globalement négative *haven't*, voire par là précisément sur sa négativité, on peut affecter d'un accent d'insistance sa seule voyelle *a*, qui apparaît ainsi comme le représentant privilégié de l'ensemble (peut-être par le biais du mot *have*). L'accentuabilité peut découler de cette espèce de représentativité. Telle est peut-être une des raisons pour lesquelles on peut éviter de traiter la notion de *voyelle accentuée* comme primitive.

Le Statut conclusif de la dernière voyelle masculine est présenté ici seulement comme une « tendance » (moins forte que le Statut non-conclusif des féminines) parce que l'accentuation initiale d'insistance dans la langue commune, comme certains faits relevant du domaine du slogan d'autre part, ne semblent suggérer qu'une expression peut être représentée parfois par sa voyelle initiale (ou seconde, également répétée en début de forme).

24. « "Empire", "couronne", "diadème", "Naumie", "tendresse", "victoire", toutes ces destinations heureuses laissent dans l'oreille un son qui subsiste encore après le mot prononcé, comme une clavier qui résonne quand les doigts ne frappent plus les touches », écrit Voltaire à Diderot (24 janvier 1761).

Le fait que le Statut non-conclusif des féminines ne concerne en français qu'une féminine à la fois est une simple conséquence du fait que dans cette langue, dès le Moyen Âge, les séquences de plusieurs post-toniques ont été réduites. Dans les langues où la dernière tonique peut être suivie de plusieurs post-toniques, on peut avoir affaire à des séquences de plusieurs voyelles « extra-métriques » ou surnuméraires. Ainsi ce quatrain anglais (humoristique) de W. S. Gilbert est monométrique malgré l'inégalité totale de ses vers (j'engraisse les conclusives) :

Though never nurtured in the lap
Of luxury, yet I admonish you,
I am an intellectual chap,
And think of things that would astonish you.

Deutsch (1981 : 137), en soulignant l'humour de ces rimes, les cite sous le nom de *rimes triples*, au sens de trisyllabiques ; cependant on ne saurait *rimer* à moins, pour autant que la rime implique consonance à partir de la dernière voyelle métrique.

2.4. NE PAS CONFONDRE « HORS-MESURE » ET OMIS OU « ÉLIDÉ »

Depuis plus d'un siècle, on affirme souvent comme une évidence que dans la poésie classique, en fin de vers l'*e* muet est « élidé », ou comment disent certains « apocopé », c'est-à-dire supprimé²⁵. Si ceux qui le disent nous parlent de la manière dont eux-mêmes prononcent ou enseignent à prononcer des vers parfois antérieurs à eux de plusieurs siècles, ils ont peut-être raison ; mais ce n'est pas la même chose que savoir comment tel de nos métriciens contemporains récite des vers de « Ronsarracinugo », ce poète composite et sans âge, et que savoir, si possible, ce qu'est un vers de Ronsard en son temps, de Racine en son temps, de Hugo en son temps²⁶. Et la notion de voyelle (et syllabe) en surnombre, *hors-mesure**, ne devrait pas être confondue²⁷ avec celle de voyelle *élidée*, car ce sont deux choses différentes que d'être hors de la mesure (pouvant

25. C'est ce que supposent, entre autres nombreux exemples, Banville (1872), Mazaleyrat (1974), Meschonnic (1982 : 251 sur des vers de Ronsard et Racine), Milner & Regnault (1986), Roubaud (1986), Dessons (1991) ; des tenues tels que *voyelle comptée* ou *non comptée* peuvent contribuer à entretenir cette confusion. Cf. ci-dessous chap. sur la Fiction graphique. Pour une présentation critique un peu plus nuancée, voir, au Glossaire, *élimination** et *apocope**.

De cette idée appliquée au « vers français » et à « l'alexandrin classique » en général, Jacques Roubaud (1986, p. 100) tire l'idée que « le *e* sert de *marque de fin d'unité métrique* (fin de vers, fin d'hémistiche). Il la marque comme dans la langue, en étant rendu silencieux en fin d'unité, alors qu'il est maintenu présent à l'intérieur ». Cependant, même en admettant l'idée de départ, cette conclusion fonctionnelle ne vaudrait pas de la poésie lue, car quand on lit pour son propre plaisir des vers publiés par Baudelaire ou Hugo, on ne peut pas voir que l'*e* est sonore ici, « silencieux » là.

26. La thèse de Milner (1982 : 297) selon laquelle il est « impossible » que l'*e* final de *Barbare* ou de *Quel homme !* dans des vers de Racine (XVII^e) « soit jamais prononcé », « même dans la diction la plus académique », étend au vers classique en général, toute perspective historique et dialectologique exclue, une analyse phonologique proposée d'abord par le même auteur pour le français contemporain (et ne tenant pas compte de certains parlers du midi de la France).

27. Dans un récent rapport officiel de jury de CAPES (concours de 1990), d'une part, il est rappelé dans une note que (suivant l'« Delidre ») la « prononciation » de l'*e* muet en fin de vers « survivait encore dans une certaine mesure au XVII^e siècle », et il est indiqué d'autre part, contradictoirement, dans l'étude de la « qualité

« compter » à ce titre), et de n'être nulle part (« comptable » à aucun titre). Ronsard appelle ses vers de neuf syllabes métriques des *vers de neuf à dix syllabes* ; « les vers Féminins ont toujours une syllabe de plus que les Masculins », enseigne Richelet (1760)²⁸. L'exemple d'autres langues romanes, comme le provençal (cf. *Mireille* de Mistral) ou l'italien²⁹, où il y a plusieurs sortes de voyelles post-toniques et non une seule (comme notre *e* optionnel), montre qu'une voyelle post-tonique qui ne compte pas dans la mesure peut, néanmoins, être distinctivement pertinente pour la rime (comme dans le quatrain anglais cité plus haut) ; l'*e* féminin est du reste pertinent dans notre poésie classique pour les régularités de genre. L'examen de telles langues permettrait sans doute de formuler un principe de statut non-conclusif des syllabes post-accentuelles, dont le principe formulé ci-dessus pour les syllabes féminines ne serait qu'un cas particulier ; sans doute, pour formuler une telle généralité, faudrait-il considérer les fondements de l'accentuation plutôt que l'accentuation même : des voyelles sont ou risquent de paraître plus ou moins « accentuées » les unes par rapport aux autres en fonction de leur importance relative (à quelque égard) ; sous-jacente à l'opposition (*plus*) *accentué* / (*moins*) *accentué* est donc sans doute une opposition du type *principal* / *secondaire*, purement relative, et par suite hiérarchique ; en français, du moins à un certain niveau d'analyse, la hiérarchie est simplement binaire dans la mesure où il suffit d'opposer les *e* optionnels, comme secondaires, aux autres voyelles, comme non-secondaires. Le Statut non-conclusif des féminines semble donc pouvoir se généraliser comme suit (une voyelle étant dite *mineure* si elle est secondaire à d'autres et au bas de la hiérarchie à cet égard, nulle ne pouvant être secondaire par rapport à elle ; inversement, elle est *majeure* si elle est au haut de la hiérarchie) :

Statut non-conclusif des voyelles mineures

Une voyelle mineure ne peut pas être rythmiquement conclusive d'une expression contenant une voyelle non-mineure ; si elle est terminale, elle déborde donc, comme en supplément, au-delà de la forme globale déjà conclue par une voyelle non-mineure, voire majeure³⁰.

de la rime » notamment, que toutes les rimes féminines sont transcrites phonétiquement comme des masculines, avec « apocope » de l'*e* terminal.

28. Richelet distingue l'*e* muet qui « se perd » devant voyelle (s'élide, p. xxii), et celui qui, quoique non-élide, « ne se prononce presque point » (p. xx), fait la rime féminine et « ne peut être la syllabe du repos » (statut non-conclusif) à cause de son « son imparfait ».

29. Suivant Mourgues (1750 : 5), le principe selon lequel « Un même mot répété à la fin d'un vers ne fait point de rime » est sujet à certaines tolérances dans la poésie des Espagnols et Italiens, qui « se permettent la répétition » de certains pronoms post-verbaux, comme dans la rime de *rimproverarsi* avec *fermarci* chez Le Tasse. Mais il s'agit ici de formes dites enclitiques, post-accentuelles, dont, par suite, la voyelle reste hors-mesure (par exemple onzième syllabe dans un 4-6-syllabe) ; ainsi, même dans ces cas de répétition, l'essentiel de la rime est fourni par des mots différents. De même, des rimes du genre *sais-je = ferai-je* (je post-accentuel, surnuméraire) ne sont pas constamment évitées en français, alors qu'une répétition du type *fais-le = prends-le* (où *le* serait la dernière syllabe métrique) ne fournit jamais, à ma connaissance, de rime en poésie classique. Enfin, quand des poètes classiques se permettent banalement des rimes telles que *fiercé = beauté* (Racine, *Britannicus*), où l'équivalence en son final est entièrement impliquée par l'identité de suffixe (en l'occurrence, *-té*), c'est vraisemblablement un symptôme de ce que le suffixe n'est pas perçu distinctement, de sorte que ce sont les mots, distincts, perçus à un certain niveau de conscience comme des unités élémentaires, qui semblent finir par le même son. Cf. § 3, Annexes sur la rime.

30. Dans une langue où l'opposition *majeur/mineur* se traduit par une simple opposition binaire entre voyelles « toniques » et « atones », ce statut se traduit, indistinctement, par la « règle » suivant laquelle, en fin d'ex-

La confusion, fréquente¹¹ même dans les traités, des notions de voyelle élidée et de voyelle (ou syllabe) hors-mesure, et les variations de terminologie métrique d'une langue à l'autre, masquent, sur ce point, la parenté de la poésie française avec divers autres systèmes. Ainsi l'appellation de *endecasillabo*, c'est-à-dire 11-syllabe, pour le grand vers italien, qui a généralement onze voyelles dont la 4^e (ou la 6^e) et la 10^e sont accentuées, masque sa parenté avec le *décasyllabe* ou 10-syllabe français à césure quatrième (cf. ci-dessous). Car le 11-syllabe italien¹² a dix, onze, ou douze syllabes selon qu'il présente aucune, une, ou deux voyelles après sa dernière tonique ; et il ne doit son nom, purement statistique, qu'au fait que la plupart des mots – donc des vers – italiens ont exactement une post-tonique. L'« hendécasyllabe » italien n'est donc pas moins « décasyllabique » que notre « décasyllabe », tous deux ayant le même nombre de syllabes métriques, et ne s'opposant à cet égard que par le nombre possible des post-toniques terminales, qui sont hors-mesure dans un cas comme dans l'autre : car dans une langue comme dans l'autre la forme rythmique se conclut par sa dernière syllabe accentuée. Cette loi du rythme a des conséquences analogues dans la métrique musicale du chant (*Au clair de la lu-ne*, malgré ses six voyelles, est d'une certaine manière équivalent à *Mon ami Pierrot*, qui en a cinq ; la 5^e est conclusive dans les deux expressions, et coïncide avec un « temps fort » musical comparable).

Remarquons à ce propos que la classification des vers français selon leur terminaison en exactement deux catégories tient au fait qu'une expression française qui n'a pas zéro féminine terminale en a exactement une seule. Le provençal de Mistral présente la même situation (zéro ou une post-tonique). Mais en italien par exemple, comme nous venons de le voir, la possibilité qu'il y ait de zéro à deux voyelles post-toniques permet de distinguer trois catégories de rimes comme de mots : les rimes à zéro, à une, ou à deux voyelles post-toniques et surnuméraires, respectivement nommées masculines, féminines, et glissantes par Verrier (1932, tome 3, p. 232-233) ; si ce qui paraît principalement pertinent dans l'opposition des vers masculins et féminins en français est le fait que la voyelle métriquement conclusive des premiers, mais non des seconds, soit aussi la dernière (terminaison franche, au niveau des voyelles), alors que les vers féminins présentent une sorte de prolongation après la mesure, alors la notion de *rime féminine* ou de *vers féminin* pourrait correspondre, en italien par exemple, à l'ensemble des rimes présentant une ou plusieurs voyelles postconclusives, quel qu'en soit le nombre.

Ainsi, par exemple, dans ces vers de Leconte de Lisle (« La Vérandah ») :

pression métrique, une post-tonique reste hors-mesure (relativement à cette mesure), quand elle n'est pas simplement évitée.

11. Cette confusion entre voyelle élidée et voyelle hors-mesure s'explique, mais non s'excuse, par le fait qu'en français, depuis longtemps, on dit souvent les vers sans prononcer nettement et systématiquement l'e féminin terminal ; ainsi, au XVIII^e siècle, d'Olivet prétend que *David* rime en fait avec *avide* et ne s'en distingue que graphiquement. Tout ce qu'on peut dire est que dans une telle interprétation (diction) de *avide* en fin de vers, il n'y a pas de treizième voyelle en surnombre ni de rime féminine.

12. Comparer, par exemple, le 4+6 anglais (cf. plus loin) notamment chez Shakespeare, comme : *Farewell ! thou art too dear for my possessing* (Sonnet ix, v1), où -ing est en surnombre. Ce 14-syllabe de Fulke Greville (vers 1600), *O wearisome Condition of Humanity*, est, en son contexte, un 4+6 à double féminine finale (deux syllabes en surnombre, cf. Sibaty, 1970, p. 124). Le 4+6 italien est dit en italien *piano*, *sdrucchiolo*, ou *tronco*, selon qu'il a une ou deux post-toniques, ou aucune.

Une notation telle que 4' 6'' permettait de caractériser un 4+6 présentant une surnuméraire à la fin du premier hémistiche et deux à la fin du second (cf. Billy).

Au tintement de l'eau dans les porphyres roux
Les rosiers de l'Iran mêlent leurs frais murmures...

je prétends que la graphie oblige à distinguer la seconde rime en *u-res*, comme féminine, de la première. Pourtant, interviewé par Lubarsch, Leconte de Lisle, poète soucieux de régularité, a lui-même donné pour règle de prononcer les *e* muets au milieu des vers, mais non à la fin. On sait aussi, par le témoignage précis et compétent de Koschwitz (1896), que quoique lisant lentement ses vers, il appliquait effectivement cette règle. Est-ce donc qu'il faut renoncer à distinguer chez lui des vers masculins et féminins ? Non ; car l'examen de l'œuvre de ce poète montre que cette distinction y est pertinente ; sur le papier, les vers y alternent scrupuleusement en genre (cf. chapitre suivant), les strophes y sont préférentiellement masculines, et même, semble-t-il, les finales de poèmes ne sont pas aléatoirement féminines. L'objection oblige plutôt à distinguer l'interprétation au moins des vers d'après leur graphie (selon la Fiction Graphique*) et leur diction, ou plus exactement telle ou telle diction que telle ou telle personne, en telle ou telle circonstance, en fait ou croit pouvoir en produire. Les vers écrits, imprimés et lus (souvent silencieusement) peuvent avoir des propriétés dont la diction, même par un bon « diseur », même par leur auteur, ne rend pas compte. Et cela n'est inimaginable qu'à qui n'imagine pas que nous avons une image acoustique mentale plus ou moins élaborée et codifiée de ce que nous lisons silencieusement ; et que selon les cultures et l'expérience cette image peut, à divers égards, s'écarter plus ou moins de nos habitudes de prononciation ; cf. par ex. Attridge (1974) à propos du vers anglais élizabéthain.

Sur la notion moderne d'*apocope*

Un lecteur d'aujourd'hui voyant un *e* « muet » graphique peut quelquefois savoir que cet *e* n'a pas de répondant métrique, mais ne pas savoir s'il a un répondant voyelle (alors non-métrique) ou non. Ce mélange de connaissance et d'incertitude est pour ainsi dire théorisé dans la notion d'*apocope*, non telle qu'on l'entendait traditionnellement (suppression, comme par coupure, d'une lettre, voyelle, ou partie finale de mot, selon Littré, Quicherat...), mais telle qu'elle est redéfinie par exemple dans le récent *Vocabulaire de la stylistique* (P.U.F.) :

Il semble souhaitable de lui donner ici un sens précis ("disparition, en fin de mot, d'un *e* caduc non élidable" : *comm(e) lui*) ; de distinguer nettement l'apocope des deux phénomènes parallèles d'éliision ("disparition d'un *e* caduc final devant initiale vocalique ou *h* non aspiré" : *comm(e) un(e) hydre*) et de syncope ("disparition d'*e* caduc dans le corps du mot : *seul(e)ment*") ; enfin de limiter la réalité de cette "disparition" à la conscience rythmique (voyelle non comptée comme ayant valeur syllabique), la réalité phonique des articulations ou amuïssements affectifs étant sensiblement plus complexe.

L'*apocope* serait donc désormais la disparition, sur le plan de la conscience rythmique, en fin de mot, d'*e* caduc « non élidable », l'*éliision* étant entendue ici en un sens restreint (suppression devant initiale vocalique ou *h* aspiré). Le récent « Que sais-je ? » sur *La Versification* et le *Dictionnaire de poétique* des Usuels de Poche s'inspirent ce point de

vue, répandu depuis les *Éléments de métrique* (1974). Suivant un usage traditionnel plus large du mot *élision*, on peut considérer, approximativement, que l'*élision* au sens de Mazaleyrat et de ses disciples est l'*élision régulière* ; en ce sens, on peut dire que l'apocope est pour eux la disparition (élimination au moins mentale) en fin de mot d'*e* caduc non régulièrement élidable. Ou bien, en amendant cette définition du point de vue morpho-phonologique pour (je crois) plus d'exactitude, on pourrait dire qu'il s'agit pratiquement de ceci :

apocope (chez certains métriciens) : élimination au moins mentale, sinon matérielle, en fin de mot, d'*e* caduc non suivi de mot jonctif.

Il serait pertinent de savoir s'il est entendu, ou non, qu'*e* caduc se trouve « devant » un mot jonctif s'il en est séparé par une « pause » (le problème se poserait alors de déterminer quand il est suivi d'une pause, au vu d'un texte écrit).

La portée réelle de cette définition apparaît quand on voit la manière dont elle est appliquée. Voici donc des cas d'*apocope* selon ces ouvrages (initiale des titres et pagination indiquées à gauche) :

EM 61	Li emperer(e)s // Carles de France dulc(e)	<i>Chanson de Roland</i>
EM 61	Pur ben ferir, // l'emperer(e) plus nos aim(et)	<i>ibid.</i>
EM 61	Touchant l'art POÉTIC les préceptes t'apprendre	du Bellay
EM 61	Ell'fit devant ses jours mourir cruellement	du Bellay
EM 62	Ma fortune va prendre // une face nouvell(e)	Racine
EM 68	D'avance / il l'absolvit // à caus(e) / de sa beauté	Apollinaire
VS 26	Le poids des arbr(es) // épaissit la forêt	Éluard
DP 59	C'était l'roi d'carreau	Désaugiers

Sous le même terme savant d'*apocope* sont ainsi mélangés :

des cas de surnuméraire incontestés à la fin de l'hémistiche ou du vers dans une chanson médiévale ;

des cas de surnuméraire parfois contestés par des métriciens modernes peu soucieux de l'histoire de la langue (*e* en fin de vers au XVII^e) ;

ce qui pourrait représenter des variantes morphologiques³³ sans option d'*e* plutôt que des simples cas d'omission d'*e*, au XVI^e ;

³³ Les formes du type *poetic* peuvent être, au XVI^e, des allomorphes (plutôt que des cas d'élision au sens traditionnel), me signale Yves-Charles Morin, et elles ne se rencontrent pas uniquement en vers ; ainsi Ronsard peut parler de « poète Liriq » dans un avertissement en prose. Quant à *ell'fit*, il peut s'agir d'une forme du sujet sans consonne finale, et dès lors a fortiori sans option d'*e*.

Yves Morin signale dans des « Réflexions relatives au "e" dans *La Franciade* » les graphies *el vient* et *elvient* (en un mot graphique) en ancien français où la chute du *e* pouvait s'expliquer par un statut clitique, selon lui, du pronom ; j'imagine que dès lors, dans *el vient* comme dans *il vient*, la consonne finale du pronom pouvait tomber devant consonne ; et qu'obligé de prendre pour référence la graphie standard *elle*, et ne pouvant écrire carrément *e* ou *e'* (avec apostrophe) au lieu de *elle*, des écrivains du temps de Ronsard pouvaient se contenter de noter graphiquement l'absence d'*e* pour suggérer l'absence même de consonne. Dans l'hémistiche *Prenez, dit-ell', mon fils*, que Morin signale chez Pelletier comme surprenant, on peut imaginer une généralisation de la forme phonique de *elle* sans consonne, parallèle, dès lors, à celle dont témoigne encore aujourd'hui, pour le sujet *il*, la prononciation dialectale *Viendra-ti*. Rappelons en outre que le vers, comme contexte de coyllabation, favorisait à cette époque la chute de consonne devant consonne.

Ces spéculations hasardées ici peuvent servir du moins à rappeler que l'analyse métrique peut requérir, parfois, une analyse morpho-phonographique, et que celle-ci ne peut être totalement indifférente aux variations lexicales, voire dialectales.

— des cas d'omission d'*e*, non conformément à la Langue des vers* ; mais chez Désaugiers, il s'agit sans doute d'une chanson (début XIX^e), genre parfois familier et indifférent à la langue des vers ; et chez Apollinaire, un siècle plus tard, il peut s'agir d'un trait de modernité, les vers mêmes renonçant à la langue des vers³⁴ ;

— des cas d'« élision » nullement contraires à la tradition poétique, car, si comme il est vraisemblable dans le vers d'Éluard le *s* de liaison n'est pas supposé dans *arbres épaissit*, alors, dans *arbre(s) épaissit*, l'omission d'*e* devant mot jonctif est normale, et c'est au contraire son emploi qui serait étrange en l'absence de consonne de liaison (hiatus)³⁵.

On ne voit pas quelle lumière le terme moderne et savamment confus d'*apocope* jette dans ce bric-à-brac littéraire ; malgré la prudente distinction de la « conscience » rythmique et du phonétique, s'installe ainsi la confusion radicale, à propos du plan de la « conscience » rythmique, entre ces deux notions : celle d'une voyelle qui n'est pas perçue comme élément d'une mesure donnée, et celle d'une voyelle qui n'est pas perçue du tout.

L'examen de la rime et des cas de féminine récupérées (coupes « enjambantes » ou à l'italienne, devant féminine ou post-tonique en général) nous ont suffisamment montré la pertinence et la nécessité absolue de cette distinction. Compte tenu des variations dialectales et de l'ambiguïté de la pratique des poètes à l'égard de certaines traditions depuis plus d'un siècle, il peut donc être judicieux de créer une notion recouvrant l'incertitude dans laquelle se trouve, par exemple, un lecteur lisant un vers écrit où la seule chose qu'il sait d'un *e* est qu'il n'a pas de corrélat métrique ; mais cette incertitude ne devrait pas être théorisée comme objective à propos de textes de toutes époques confondues ; et, en supposant qu'elle justifie un terme savant, il serait sans doute judicieux que ce terme n'évoque pas, comme *apocope*, l'idée même de troncation : il n'y a rien dont une voyelle post-tonique surnuméraire soit tronquée : une post-tonique hors-mesure, mais pertinente pour la rime, ne peut être considérée comme supprimée.

Hors-mesure, ou élidé ?

Dans ce quatrain d'une *invective* de Verlaine « Sur la manie qu'ont les femmes actuelles de relever leurs robes »³⁶, on dirait que l'*e* de l'article dans *tout le reste* est surnuméraire tout en étant masculin* en tant que préconclusif dans le syntagme nominal (italiques miennes) :

Car l'ampleur de la robe et son envol et *tout le*

Reste grâce au vent

Font penser l'homme, non intime mais en *foule*

À ce qu'il a devant...

On sait cependant, 1) qu'en français familier, du temps de Verlaine comme du nôtre, *tout le reste* pouvait se prononcer *tout l'reste*... ; 2) qu'en diction poétique, du temps de Verlaine comme du nôtre, et cela depuis longtemps, même en style noble, l'omission

34. Il peut y avoir aussi une fonction d'« élasticité » métrico-prosodique, comme dit Bobillot.

35. Telle pourrait être à mon avis l'explication d'une forme de vers écrit telle que *Tant ell'avoient un chaud desir en l'ame* (dans *La Franciade* de Ronsard, signalé par J.-M. Gouvard) : l'apostrophe dans le texte de Ronsard signale d'abord l'absence du /z/ (moderne, cf. *illae*) de liaison, et celle-ci entretient automatiquement l'omission d'*e*.

36. D'après les *Œuvres poétiques complètes*, Pléiade, p. 940.

d'*e* optionnel en fin de vers était couramment pratiquée par certains discours ou poètes (par exemple, Leconte de Lisle), en sorte que le troisième vers de la strophe pouvait se terminer, en diction, en *foul'* ; 3) que Verlaine, poète aussi coutumier de la vulgarité que de la préciosité, et aussi roublard qu'érudit, s'est souvent joué métriquement des distorsions entre la Fiction Graphique*, la métrique, et les latitudes de la diction académique, familière ou vulgaire. Cela étant, il y a tout lieu de soupçonner qu'il s'agit ici pratiquement, phoniquement³⁷, d'une rime en *tout l' = foul(e)*, étant entendu que le poète s'amuse à respecter en apparence – sur le papier – l'alternance des rimes masculines et féminines (Cornulier, 1979, 161-171). Cette éliision, réduisant le proclitique à une forme consonantique, implique en outre l'absence de pause à l'entrevers³⁸.

Une telle strophe ne fournit donc pas une illustration probante en faveur d'un statut potentiellement postconclusif d'une syllabe masculine : il est possible – probable à mon avis – qu'il s'agisse ici d'une omission ou quasi-omission d'*e* optionnel, plutôt que d'un *e* optionnel (masculin) postconclusif, surnuméraire. Par suite, dans cette autre strophe du même blagueur en fin de parcours³⁹ :

N'importe, ah, buvons donc, tandis que
Ce docteur a le dos tourné,
Un petit coup à ce damné
Âge mûr *venu* dont je bisque.

a priori, on peut envisager deux hypothèses : 1) l'*e* de *que* est féminin relativement à la location *tandis que*, et, en vertu de cela (et non de son éventuel statut masculin relativement à *que ce docteur a le dos tourné*), il est surnuméraire et fait régulièrement la rime féminine à *bisque* ; 2) Verlaine suppose une prononciation compacte *tandisqu'ce docteur* faisant rime à *bisqu'* ; la rime n'est féminine que sur le papier. Le tricheur ! – J'ai un faible pour la seconde hypothèse.

2.5. LA LOI DES HUIT SYLLABES ET LES VERS COMPLEXES

2.5.1. Vers simples et complexes, voire composés

Dans la poésie traditionnelle, les vers de moins de neuf syllabes ont généralement pour seule propriété systématiquement commune d'avoir un certain nombre de voyelles (non postconclusives). Par exemple, ces deux vers successifs de Ronsard, *Comme à cette fleur, la vieillesse / Fera ternir votre beauté* peuvent peut-être s'analyser rythmiquement en 5-3 / 4-4, mais leur seule propriété commune – métrique, donc – est d'être des 8 syllabes, et les propriétés qui en eux sont variables ne les différencient pas de la prose (ne sont pas métriques). Mais les vers de plus de huit syllabes présentent généralement

37 Rappelons que le phonique, en ce domaine, ne doit pas être compris d'une manière purement matérialiste, à la merci de la « phonétique expérimentale ». Il s'agit de savoir ce que mentalement on peut prendre en compte, on inversement négliger, dans le traitement d'une interprétation phonique mentale.

38 C'est la règle de contiguïté des clitics consonantiques (Cornulier, 1981). Plus généralement, toute forme consonantique est cosyllabée à sa base.

39 Même source, p. 1031, poème signé de mars 1895.

une propriété systématiquement commune. Ainsi dans cet extrait de « Mai » d'Apollinaire⁴⁰ (début XX^e, l'*e* de *traînée* n'est pas à prendre en considération) :

Un ours un singe un chien menés par des tziganes
 Suivaient une roulotte traînée par un âne
 Tandis que s'éloignait dans les vignes rhénanes
 Sur un fifre lointain un air de régiment

les vers n'ont pas en commun seulement de pouvoir s'interpréter comme des 12-syllabes. Dans chacun, la 6^e voyelle est – comme la 12^e – la voyelle conclusive (dernière masculine, signalée ici en gras) d'un syntagme ; dans chacun, même, les six dernières voyelles métriques correspondent à un syntagme. À cela correspond le fait que ces vers peuvent tous paraître consonner entre eux, et consonner au rythme traditionnel de l'alexandrin, comme faisant sentir deux fois de suite un rythme 6-syllabique. Certes, on peut imaginer de les analyser plus précisément, par exemple en 2-2-2-2-4 / 2-4-3-3..., etc., mais les analyser ainsi serait faire apparaître des propriétés non systématiquement communes, non métriques (on peut le faire, mais ce n'est pas l'objet direct de notre étude). Soit encore ces vers de l'« Art Poétique » de Verlaine (tirets ajoutés pour indiquer la syllabation métrique) :

Car nous voulons la Nu-ance encor,
 Pas la Couleur, rien que la Nu-ance !
 Oh ! la nu-ance seule fi-ance
 Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Non seulement leur 9^e voyelle, mais aussi leur 4^e voyelle est systématiquement conclusive de syntagme, ce qui suggère la plausibilité de la constance d'un rythme 4-5, confirmé par le contexte. D'une manière générale, il semble que, lorsque des vers présentent comme propriété systématiquement commune une longueur totale de nombre supérieur à 8, ils présentent le plus souvent des indices justifiant de les analyser en une séquence de deux nombres, dont aucun n'est supérieur à 8. Et ainsi les 12 ou 9-syllabes ci-dessus sont vraisemblablement équivalents non simplement en tant que présentant ce total 12 ou 9, mais en tant que présentant une séquence rythmique binaire de forme 6-6 ou 4-5. La propriété commune ainsi caractérisée par une séquence de deux nombres, caractérisant respectivement deux segments rythmiques, peut être dite *complexe* (mètre ou mesure complexe, suite de *sous-mesures*) par opposition à celle des vers qui sont directement équivalents par leur forme globale, caractérisée par un seul nombre (mesure ou mètre *simple*).

On remarque tout de suite que dans les vers cités ici, les suites de syllabes correspondant (plausiblement) aux mesures correspondent toujours à peu près à des suites de mots ou à des syntagmes, mais pas toujours exactement : dans *Suivaient une roulotte traînée par un âne* et dans *Oh ! la nuance seule fiancée*, la voyelle conclusive de mesure interne est bien conclusive de mot ou de syntagme, mais n'est pas la dernière voyelle du mot : dans *roulotte* comme dans *nuance* elle est suivie d'une féminine (postconclusive relativement au mot) qui participe à la seconde mesure, en sorte que la frontière de

40. Ce poème n'est pas à tout égard conforme à la tradition classique (l'*e* de *traînée* n'est pas pris en considération, les lettres-« consonnes » sont indifférentes à la rime, l'*e* féminin de *roulotte* ne pouvant pas figurer après la coupe 6e dans un vers classique). Peu nous importe, pour l'instant

mesure passe, dans ces deux cas, entre deux voyelles d'un même mot, une conclusive et une posteonclusive, ce qu'on indique souvent par une division graphique du genre suivant : *Suivaient une roulot-te traînée par un âne* ou *Oh ! la nuan-ce seule fiance*. Ce phénomène intrigant pour un métricien français peut être décomposé en deux dont le premier nous est déjà connu : oublions la seconde mesure et ne considérons que la première partie de tous ces vers (en imaginant à la fin de *roulotte* et de *nuance* le même e optionnel qui était métriquement nécessaire dans les vers entiers) :

Un ours un singe un chien...
 Suivaient une roulo-tte...
 Tandis que s'éloignait...
 Sur un fifre lointain...

Car nous voulons...
 Pas la Couleur...
 Oh ! la nuan-cc...
 Le rêve au rêv(e)...

Nous reconnaissons ou pouvons reconnaître ici le phénomène de la surnuméraire déjà observé en fin de vers, consistant en ce qu'une mesure – ici, une mesure interne initiale –, peut se conclure par sa dernière voyelle masculine même lorsque celle-ci est débordée par une féminine. De même que les classiques percevaient comme équivalents des vers n-syllabiques et n+1-syllabiques pourvu que la n-ième soit la dernière masculine, de même, parfois, Verlaine, Apollinaire, et certains poètes plus récents traitent comme équivalentes des expressions initiales de vers dont certaines ont une syllabe (féminine) de plus que les autres.

La seconde partie du phénomène, complémentaire, est différente ; considérons la seconde partie des mêmes vers :

... menés par des tziganes
 ... traînée par un âne
 ... dans les vignes rhénanes
 ... un air de régiment

... la Nu-ance encor,
 ... rien que la Nu-ance !
 ... seule fi-ance
 ... et la flûte au cor !

Ici, l'équivalence se perd : *traînée par un âne* et *seule fiance*, expressions dont la dernière voyelle masculine est respectivement 5^e (et non 6^e) et 4^e (et non 5^e), ne peuvent pas consonner rythmiquement à leurs correspondants. Et pourtant, en lisant d'une traite les vers intégraux, on pouvait avoir l'impression d'exacte équivalence en même temps que de bonne correspondance de la mesure avec le sens⁴¹ ; on observe du reste que chacune

41 Un témoignage graphique d'un tel sentiment est fourni par Edmond Rostand dans les trois stances de *La Samaritaine* dont chacune est composée de trois 4-4-4 suivis de deux 4s. L'écrivain a pris le soin d'indiquer lui-même par des tirets la place des coupes dans les 12s ; or voici comment il présente au lecteur (ou à l'interprète) la seconde stance :

des expressions est un syntagme, ce qui tend à confirmer la tendance à ce que les sous-mesures finales à 6 ou 5 voyelles soient associées à des suites pertinentes, que nous nommerons ci-dessous⁴² *expressions associées**. C'est donc apparemment que la voyelle féminine laissée pour compte dans la perception de la première sous-mesure, au lieu de « compter » définitivement pour rien comme à la fin d'un vers, est pour ainsi dire *récupérée** rythmiquement au bénéfice de la seconde (cf. ci-dessous, § 2.5.2 et 2.6.3.1), et peut ainsi être portée à son « compte ».

Cette situation ne surprendra pas un familier de poésie italienne, qui sait que dans une série de vers italiens équivalents en tant que 4-6, il n'est pas rare que le 6-syllabe ait pour voyelle initiale une voyelle appartenant, mais comme post-tonique, à un mot dont la tonique conclut la première mesure.

Lisez maintenant attentivement ce quatrain de 12-syllabes de Rimbaud dans *Qu'est-ce pour nous, mon cœur...* :

Tout à la guerre, à la vengeance, à la terreur,
Mon Esprit ! Tournons dans la morsure : Ah ! passez,
Républiques de ce monde ! Des empereurs,
Des régiments, des colonels, des peuples, assez !

Est-il facile de percevoir l'équivalence de tels vers en nombre syllabique ? Certes, on peut s'acharner à les tronçonner mécaniquement en 6-6 sans égard à la forme naturelle selon le sens⁴³ ; mais suivant une lecture naturelle ils ont les plus grandes chances de ne pas être reconnaissables comme exactement équivalents. Ce sont, justement, des vers exceptionnels, et même comme tels, sans doute, des vers historiques – nous les retrouverons —, composés par Rimbaud vers 1872. On pourrait imaginer d'y voir des vers simples, dont la mesure serait simplement et directement le nombre total 12 ; mais il est plausible, voire vraisemblable, que Rimbaud lui-même n'en sentait pas spontanément l'équivalence (mais l'avait, pour ainsi dire, « comptée sur ses doigts »), et qu'il s'agit là de vers non-métriques, voire en quelque sorte anti-métriques – écrits dans un esprit de contestation et de destruction non seulement de l'alexandrin, mais de la tradition métrique elle-même, à moins que leur auteur n'ait imaginé qu'il créait ainsi un mètre véritable et nouveau. Ils ne font donc sans doute pas exception au principe général suivant lequel les vers simples français – les vrais, au sens métrique du terme – n'ont pas

*Ton nom répand – toutes les huiles – principales,
Ton souffle unit – tous les parfums – essentiels,
Tes moindres mots – sont composés – de tous les miels,
Et tes yeux pâles
De tous les ciels.*

On constate que le découpage graphique du premier vers est conforme à la division sémantique 4-5-3 : manifestement, Rostand considère que les deux dernières mesures régulièrement 4-syllabiques correspondent aux deux expressions qui ne sont telles qu'à la récupération de féminine près (*hui-les*).

42. La nécessité de distinguer entre l'*expression* (contenu linguistique) et la ou les *formes*, métriques ou non, qui à divers niveaux de la structure rythmique peuvent lui être mentalement *associées* est nécessaire de façon flagrante, me semble-t-il, dans l'analyse des métriques de type musical (cf. Annexe au présent chapitre) ainsi que dans l'analyse des cas métriques de récupération, mais je ne vois pas de raison de ne pas généraliser cette distinction des cas où sa pertinence est flagrante (grâce à la régularité métrique) à des cas où elle ne s'impose pas avec la même évidence.

43. Ce faisant, on s'apercevrait que le dernier vers a une syllabe de plus que les autres : des *colonels* n'y sont pas ; inadvertance glissée à la place des *colons* de Rimbaud.

plus de huit ou neuf syllabes ; car si ce ne sont pas de véritables vers simples (métriques) – leur nombre total exact n'existant pas du point de vue de la perception –, ce ne sont pas de véritables vers (métriques) de douze syllabes. De tels vers, probablement, n'existent pas, pour autant qu'on peut considérer que la perception de longueur exactement déterminée par le nombre de douze voyelles n'existe pas. – Ces vers *pseudo-métriques* de Rimbaud nous rappellent une autre chose : c'est qu'à des (apparences de) vers de plus de huit syllabes il ne faudrait jamais sans justification – a priori – appliquer une analyse métrique. La décomposition métrique interne d'un vers, si elle n'est pas dictée de quelque manière dans l'œuvre même, par exemple par un procédé graphique, devrait toujours pouvoir être justifiée, ne serait-ce que comme historiquement plausible.

Un test simple et probant du sentiment de l'équivalence exacte en nombre vocalique consiste à contrôler l'aptitude à repérer instinctivement un *vers faux* (inégal en nombre) glissé vers la fin d'une série de vers bien équivalents. Ce type d'expérience semble révéler la limitation suivante :

Loi des huit syllabes :

En français, au-delà de huit, le nombre⁴⁴ syllabique exact est inaccessible à la perception.

Il paraît vraisemblable que cette limitation, relevant de la psychologie la plus élémentaire, a valu pendant des siècles de poésie française⁴⁵. Sans l'existence d'une telle limite, l'exemple même de la prose, *Nicole, apportez-moi mes pantoufles, et me donnez mon bonnet de nuit*, mis par Molière dans la bouche de Monsieur Jourdain, eût été un piètre exemple, puisqu'on aurait risqué d'y percevoir la succession de deux vers de neuf syllabes alternativement féminin et masculin comme dans un distique d'un quatrain ab ab classique (c'est Molière qui aurait fait des vers sans le savoir)⁴⁶.

Remarquez que la loi des huit syllabes ainsi formulée n'est pas spécifiquement métrique : c'est qu'il n'y a aucune raison de supposer a priori qu'une propriété du sentiment linguistique que la structure métrique (réseau d'équivalences) révèle est spécifiquement métrique : la métrique ici est un domaine révélateur. Nous avons déjà fait la même remarque à propos du Statut conclusif des voyelles féminines* ; et nous pouvons

⁴⁴ Compte tenu des nuances apportées ci-dessus à propos de la notion de nombre, il s'agit naturellement ici de la discrimination de la longueur telle qu'elle dépend du nombre à une voyelle près (perception de forme), non du nombre même (connaissance de nombre).

⁴⁵ *Théorie du vers* (en particulier chapitre 1) est un essai d'argumentation méthodique tendant à établir notamment la pertinence de cette loi. Le fait même que la perception du nombre syllabique soit bornée, et le soit à un nombre aussi petit, marque bien qu'elle ne relève pas d'une compétence cognitive de type mathématique.

De nombreuses estimations, notamment de six à douze, ont été proposées depuis un siècle environ pour ce que je crois être la limite de perception du nombre syllabique. Ainsi Guyau (1902, p. 185), dont Lote (1912) se moque au nom de la phonétique expérimentale, estime que le « dénombrement » est difficile surtout au-delà de huit syllabes :

Toute succession de syllabes, surtout lorsqu'elle excède le nombre huit, ne peut être dénombrée facilement par l'oreille si elle n'est pas divisée au moins en deux parties, de manière à former une phrase musicale d'au moins deux mesures.

Pietro Beltrami (1984 : 593-694) donne des indications en faveur de l'idée d'une *legge dei sei sillabe* (loi des six syllabes) pour la poésie italienne, dont l'histoire du 4-6s italien (*endecasillabo*) serait la meilleure illustration.

⁴⁶ La plupart des distiques, dans les *abab* classiques, sont constitués d'un vers féminin et d'un vers conclusif masculin : *Comme je descendais des Fleuves impossibles / Dans la nuit éternelle emporté sans retour...*

en faire une semblable à propos du phénomène prosodique de *récupération**, dont nous avons noté, du reste, que le statut métriquement postconclusif des féminines était un composant : si *Suivaient une roulotte traînée par un âne* peut être rythmiquement perçu comme équivalent en contexte 6-6, et cela en harmonie (pour ainsi dire) avec la division sémantique *Suivaient une roulotte – traînée par un âne*, il n'y a aucune raison de présupposer que ce soit l'effet (artefact) d'une quelconque « convention » métrique *ad hoc* forgée par des poètes approximateurs ; le bon sens suggère plutôt que cette possibilité reflète une propriété rythmique générale du français (prosodie).

Pour éviter un malentendu fréquent, il convient également de remarquer que la loi des huit syllabes n'exprime pas directement une constatation tirée de l'examen de notre littérature, et en particulier qu'elle ne garantit ou n'implique absolument, ni que *tous* les vers français de moins de neuf syllabes sont simples, ni que *tous* ceux de plus de huit ou neuf syllabes sont complexes. Elle ne garantit pas que des vers équivalents en tant que 8-syllabiques ne puissent l'être en outre en tant que 4-4-syllabiques ; ni que des vers équivalents en tant que 10-syllabiques soient toujours ou doivent être équivalents, en outre, en tant, par exemple, que mn-syllabiques (où m et n seraient deux nombres successifs, chacun inférieur à 9) ; cependant, elle implique quelque chose au sujet des vers qui seraient équivalents uniquement en tant que 10-syllabiques : à savoir que cette équivalence ne serait pas perceptible (instinctivement, sans compter). Ainsi la loi des huit syllabes peut nous aider à comprendre certaines caractéristiques générales de notre tradition littéraire, mais elle ne nous dispense pas de les rechercher et de les établir, cas par cas, ou corpus par corpus, par exemple, selon la méthode jugée convenable ; ainsi elle n'ôte rien à l'historicité de la métrique, elle n'en est qu'un indépassable conditionnement⁴⁷.

9-syllabes simples, maigre roussin entravé

Lisez ce début d'une « ode » de Ronsard⁴⁸ :

Brune Vesper, lumière dorée,
O Vesper honneur de la sérée,
Vesper, dont la belle clarté luit
Autant sur les astres de la nuit
Que reluit par dessus toy la Lune,
O claire image de la nuit brune,
En lieu du Croissant tout ce soir
Donne lumière, et te laisse choir...

Vous y retrouvez-vous ? Moi, guère et je ne suis pas sûr qu'un vers faux (seul) m'y choquerait⁴⁹. Les initiales dégressives *Brune Vesper* (quatre syllabes), *O Vesper* (trois syl-

47. Cf. Meschonnic (1982 : 561, n. 111). Je suis conscient que la manière dont la loi des huit syllabes est établie dans *Théorie du vers* est insuffisamment solide, et non l'œuvre d'un spécialiste de psychologie. D'autre part, si cette « loi » ne devrait jamais nous autoriser à analyser a priori la poésie, en sens inverse cependant la constatation de certaines régularités prosodiques stables très générales dans notre littérature tend à confirmer sa pertinence.

48. Citée d'après l'édition par G. Cohen des *Œuvres complètes* (Pléiade, 1938, tome I, p. 559, Livre 4, ode 20, et note p. 1098). Encore faudrait-il voir si ces vers ne présentaient pas, dans la langue de Ronsard, une régularité à base de distinction des voyelles longues et brèves.

49. J'en ai mis un, au lieu de : *En lieu du beau Croissant tout ce soir* (l'aviez-vous spontanément repéré ?). Peut-être l'opposition des voyelles longues et brèves dans la langue de Ronsard donne-t-elle à ces vers une consistance qu'ils n'ont plus pour nous ?

labes), *Vesper* (deux syllabes) semblent d'emblée vouloir trahir un espoir de césure, même si on peut s'accrocher à quelques régularités passagères : les vers 3 et 4 très consonants en 2-3-4, d'autres en 4-5 ou 5-4... Hors des textes de chanson, de tels vers sont tout à fait exceptionnels. Ronsard aurait essayé ce « mètre » pour faire plaisir à l'auteur d'un *Art Poétique* autre que le nôtre, Peletier⁵⁰. En 1610, dans *L'Academie de l'art poétique*, Deimier estimera que ces vers ont « si peu de grâce à comparaison de ceux dont nous usons ordinairement, qu'ils semblent la démarche d'un maigre roussin entravé à la comparoir au libre et gaillard trot d'un genet d'Espagne », vers bons à mettre en musique seulement (les animaux entravés n'avancent qu'en boitant).

D'un point de vue pédagogique, il importe de remarquer que la loi des huit syllabes exprime une limite supérieure, plutôt qu'une compétence universelle : s'il est vrai qu'un grand nombre de poètes exploitent couramment, dans des vers simples à huit voyelles métriques, la perception distincte de la forme associée à ce nombre syllabique, un grand nombre de lecteurs francophones, même très cultivés, même familiers de la poésie classique, ne perçoivent pas clairement ce nombre ; la preuve manifeste en est qu'ils ne repèrent pas systématiquement un vers faux glissé au milieu de 8-syllabes réguliers. De tels lecteurs ne sauraient percevoir la différence qu'il y a, du point de vue métrique, entre des 8-syllabes réguliers de Hugo, et des 8-syllabes volontairement boiteux ou approximatifs de Rimbaud. Si c'est l'un des objectifs de l'enseignement primaire et secondaire que de sensibiliser les enfants à la métrique traditionnelle, il serait judicieux de tenir compte de cette difficulté, et de ne pas s'imaginer qu'il suffit à n'importe qui d'entendre nettement des séries de séquences de huit syllabes pour en percevoir la périodicité.

2.5.2. Frontière de mesures et frontière sémantique associée

2.5.2.1. Césure, frontière de sous-mesures et frontière syllabique

Ainsi, en vertu de la loi des huit syllabes, les mesures simples ne peuvent avoir qu'un maximum de huit voyelles métriques sous peine de tomber, du point de vue métrique, dans la catégorie des *ultramètres**, si on peut transposer ainsi la notion d'ultrasons ; mais il existe des vers plus longs dont la mesure est généralement caractérisable comme suite de mesures élémentaires au nombre de deux (vers complexes). Et de même que la suite métrique de voyelles du vers est associée à une suite linguistiquement, voire sémantiquement pertinente – disons, son *expression associée** –, les mesures élémentaires d'un vers complexe (disons, *sous-mesures**) sont généralement perçues, dans la poésie française, comme associées à des expressions (disons, *hémistiches**) qui peuvent chez certains poètes en être décalées par récupération* de voyelle féminine, en sorte que les notions de frontière de sous-mesures et de frontière d'hémistiches ou *césure** sont distinctes et que ces frontières peuvent être positivement décalées.

Le problème classique de la détermination de la frontière métrique interne du vers complexe est subordonné à cette distinction, et ne peut se poser sous la forme brutale *Où est la césure ?* si par cette question on présuppose sans justification qu'il existe une et une seule frontière qui puisse être exactement déterminée quelque part dans la suite

⁵⁰ Surveut Laumonier, cité par Le Hir (1956), à qui j'emprunte la citation qui suit.

de phonèmes du vers. S'agit-il des suites de voyelles métriques et de leurs rythmes métriques (sous-mesures), ou s'agit-il de leurs éventuelles projections sémantiques ou expressions associées ?

S'il s'agit des mesures mêmes, c'est-à-dire des suites de voyelles dont les longueurs (nombres) sont comprises, par exemple, dans une suite périodique de 4-6, ou de 6-6, alors dans un vers tel que *Suivaient une roulotte trainée par un âne*, s'il est périodique en tant que 6-6, la frontière de mesures se situe entre la dernière voyelle de la première mesure (6^e du vers, *o* de *roulotte*) et la voyelle initiale de la mesure suivante (7^e, *e* optionnel du même mot). On peut se demander si cette frontière se situe avant, pendant, ou après la consonne *t* intermédiaire entre ces voyelles ; en posant une telle question, on présuppose généralement que ladite frontière se situe avant, c'est-à-dire coïncide avec la frontière syllabique, supposée déterminable, qui se trouve par là... Peut-être en effet ; mais à ma connaissance il n'a pas été établi que cette question, et sa réponse quelle qu'elle soit, soient pertinentes : or s'il est possible qu'une mesure soit perçue au niveau d'une suite des voyelles (à un niveau de perception ou de représentation où les consonnes sont négligeables), alors il se pourrait qu'il n'y ait pas grand sens à chercher à localiser cette frontière au milieu de ces éléments négligeables. Il se pourrait donc qu'il ne soit pas pertinent de se demander si la frontière entre les deux mesures de 6 voyelles d'un vers classique tel que *Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle* coïncide avec la frontière syllabique de *retrou-vun...*, ou plutôt avec la frontière de mot entre *retrouv(e)* et *un*, la perception des nombres vocaliques (longueurs) se situant à un niveau où les consonnes comptent pour rien.

Remarque sur la notion de césure comme frontière syllabique

Dès lors qu'on ne reconnaît pas la distinction entre les expressions associées aux formes métriques et ces formes mêmes, et qu'on présuppose, comme allant de soi, que la chaîne phonique, consonnes comprises, est intégralement pertinente à tout égard rythmique et métrique, il est tentant et même assez naturel de confondre la césure avec la frontière syllabique⁵¹ qui se trouve dans ses parages. Déjà Mourgues (1750) analysait : *Peux-tu donc te connoi---tre, & prendre quelque effroy*. On retrouve la même analyse chez des métriciens qui pensent pouvoir appuyer directement l'analyse métrique sur l'« analyse phonétique expérimentale ». Ainsi Morier (1982, à l'article *césure*) affirme, au vu d'une analyse d'enregistrement réalisé au XX^e siècle, que dans ce vers du XVII^e, *Le moment où je parle est déjà loin de moi*, la sixième frontière de syllabe passe entre le *r* et le *l* de *parle* ; d'où « il résulte » que l'*r* appartient au premier « hémistiche » et l'*l* au second, et que, « donc », la césure « se confond » avec la frontière syllabique. Autrement dit, le premier « hémistiche » serait *Le moment où je par-*, et le second : *l(e) est déjà loin de moi*, avec césure à l'intérieur de *par-l(e)*. Même glissement chez Mazaleyrat (1974, p. 146s.) ; même idée dans le *Vocabulaire de la stylistique* de Mazaleyrat & Molinié (au mot *césure*) qui, s'inspirant apparemment du *Dictionnaire* de Morier, affirment que les « hémistiches » sont des séries « syllabiques », et que dans le vers de Lamartine *Dans la nuit éternelle emportés sans retour*, la « césure » passe à l'intérieur d'*éternell(e)*, avant la consonne finale, qui s'enchaîne comme consonne d'attaque de *emportés*. Pour

51. La frontière syllabique (la syllabe) elle-même est un phénomène mental, plutôt que purement physique, s'il s'agit, comme je crois, de savoir si une consonne est interprétée comme modulation d'attaque ou de terminaison d'un signal qu'elle précède ou suit plutôt que comme signal autonome.

connaître la césure d'un alexandrin, il faudrait donc savoir comment il est prononcé (mais par qui donc, de quelle humeur et en quel siècle de notre ère ?), et où passe exactement sa sixième frontière syllabique. Cet insoluble problème ne se pose heureusement plus dès lors qu'on distingue la frontière des sous-mesures, qui ignore les consonnes, et celle de leurs expressions associées, qui peut être décalée des sous-mesures dans certains systèmes ; la césure d'un vers de Lamartine ne dépend pas de la manière dont il peut être déclamé et enregistré par Madame Chose dans le laboratoire du Professeur Machin.

2.5.2.2. *La césure comme frontière des expressions associées aux sous-mesures (hémistiches)*

S'il s'agit de déterminer la frontière d'expressions (hémistiches) associées aux sous-mesures, le problème est naturellement lié, mais distinct. Déterminer la frontière de deux expressions associées à deux mesures, c'est identifier ces expressions (en les supposant existantes, c'est-à-dire en supposant pertinente une relation d'association). Dans un corpus où il apparaît que la voyelle conclusive de chaque sous-mesure est la voyelle conclusive d'un syntagme d'une certaine importance hiérarchique au moins, on peut raisonnablement présumer qu'il existe une tendance à la concordance mesures/sens telle que les expressions associées à une frontière de sous-mesures dans un vers soient les plus pertinentes, les plus manifestes possibles. Cette tendance à sélectionner instinctivement l'association la mieux concordante explique le fait que, par exemple, en entendant le vers *Oui vraiment, répondis-je, un ami trop fidèle* en contexte de périodicité 6-6, l'interprétation faiblement concordante suivant laquelle la « césure » séparerait *répondis* de son sujet postposé *j(e)* n'est même pas (consciemment) envisagée, même si une frontière syllabique entre *Oui vraiment, répondi-* et *j(e) un ami si fidèle* pourrait lui être plutôt favorable ; automatiquement, instinctivement, on sélectionne sans doute l'interprétation mieux concordante (sans impression de rejet*) associant à chaque mesure, respectivement, les suites grammaticales plus pertinentes : *Oui vraiment, répondis-je* et *un ami si fidèle*. De même, un lecteur d'aujourd'hui lisant chez Apollinaire le vers cité plus haut a les meilleures chances d'associer directement la perception de la mesure 6-6 aux deux segments *Suivaient une roulotte et traînée par un âne*, plutôt qu'à *Suivaient une roulotte*- et *-te traînée par un âne* qui correspondent pourtant de plus près à la division 6-6. Ainsi, pour tenter une formulation :

Détermination de la césure

La perception de la césure (si par ce terme on désigne la frontière des expressions associées aux sous-mesures de vers) est généralement un aspect du processus instinctif de reconnaissance de la division, sémantiquement, ou du moins linguistiquement ou à quelque égard, paraissant la plus pertinente parmi celles qui sont compatibles avec les principes d'association avec la mesure. Dans cette perspective, la césure est généralement repérée comme étant la frontière sémantique la plus évidente³² dans l'intervalle où formellement on peut s'attendre à la trouver.

³² J'entends ici « évident » au sens de « saillant » (saillant) comme disent les cognitivistes américains. Pour une discussion relative à la notion de césure, cf. Cornulier (1994a).

Cette perspective peut naturellement s'élargir à d'autres frontières métriques sémantiquement pertinentes, mais elle est particulièrement pertinente en ce qui concerne la lecture des vers complexes, puisque traditionnellement leur structure interne n'est pas graphiquement imposée, ce qui laisse au principe de concordance un rôle décisif dans l'interprétation. Une particularité de la formulation proposée ici est de substituer au concept traditionnel de (*frontière de*) *mot* succédant à la voyelle finale de mesure (par ex. Quicherat, 1850 : 322, Dominicy & Nasta, 1993) ou plus généralement à une caractérisation de type absolu telle que (*frontière de*) *mot phonologique*, *mot* ou *morphème*, celui purement relativiste de *frontière la plus saillante*, ou *la plus pertinente*, sans détermination d'un seuil minimal de concordance exigé : la définition de la notion même de *césure*, c'est-à-dire la reconnaissance d'une relation d'association entre expression et forme, ne doit pas être confondue avec l'évaluation même de la concordance en général ; ces problèmes interfèrent ici, mais sont distincts.

L'intervalle à l'intérieur duquel la césure peut être recherchée dépend donc au moins des principes réglant les associations forme/contenu (à peine effleurés ici) et du système de versification. Les formulations proposées plus haut relativement aux « statuts » des dernières voyelles stables, et des voyelles postérieures, et à l'éventuelle récupération* de ces dernières, semblent témoigner de relations du genre suivant : une voyelle phonologiquement principale, par exemple une voyelle dite tonique, peut représenter d'une part, sur le plan de la forme, une suite rythmique qu'elle conclut, et d'autre part, sur le plan du sens (pertinence), une unité dont elle est la dernière voyelle principale (parce qu'elle est sa dernière voyelle au niveau où on néglige les voyelles secondaires). De l'indépendance relative de ces deux domaines (unités rythmiques considérées plus ou moins indépendamment du sens d'une part, unités sémantiques considérées indépendamment de leur contribution au rythme d'autre part) résultent la possibilité du décalage de récupération, mais aussi sa limite dont tient compte la définition suivante :

Intervalle de césure

La *césure*, ou frontière des hémistiches associés à des sous-mesures successives, se situe quelque part entre la voyelle (V^c) conclusive de la première mesure et la première suivante non-féminine⁵³.

À l'intérieur de cet intervalle (qui sera défini plus restrictivement ci-dessous pour la césure classique), la frontière la plus saillante – celle qui délimite les unités les plus pertinentes –, a les meilleures chances d'être comprise comme césure.

Exemple : Dans *Suivaient une roulotte traînée par un âne*, dans l'hypothèse d'une mesure complexe 6-6v, l'e féminin de *roulotte* étant, dans le domaine du mot *roulotte*,

\\

53. À l'intérieur d'un mot, au besoin celle-ci peut être identifiée comme la première voyelle n'appartenant pas à la principale unité dont V^c est conclusive (en quelque sorte, et en termes d'accentuation, la première qui ne lui soit pas post-tonique). Ainsi, en supposant que le vers du « Rossignol » de Verlaine (1866) *Qui mélancoliquement coule auprès* est mesurable en 5-5, si morphologiquement l'adverbe s'analyse en *mélancolique-ment*, la césure est après l'e, mais s'il s'analyse en *mélancoliqu-ement*, elle est après *mélancoliqu-*. – En supposant mesurable en 6-6, en 1868, le vers de Verlaine *Et la tigresse épouvantable d'Hyrcanie*, la 6^e voyelle /u/ n'est conclusive (dernière stable) que de la syllabe /pu/ ; la frontière la plus saillante entre cette voyelle et la suivante est simplement la frontière de syllabes, finale de /pu/ : la césure alors est déterminée par la frontière syllabique à défaut d'un critère plus pertinent (ceci, rappelons-le, dans l'hypothèse d'une mesure 6-6, et sans nous prononcer sur l'existence, substitutive ou complémentaire, d'une suite de mesure 4-4-4).

postconclusif à la dernière voyelle stable⁵⁴, et la voyelle *â* de *traînée* n'ayant pas ce statut, l'intervalle à l'intérieur duquel on peut chercher la césure va du *o* de *roulotte* au *â* de *traînée* ; à l'intérieur de cet intervalle, la frontière la plus pertinente est plausiblement la frontière initiale du syntagme *traînée par un âne* qui, suivant cette division, peut coïncider avec le second hémistiche, en sorte que dans cette interprétation le vers se conclut par un hémistiche sémantiquement consistant. Pour de nombreux lecteurs cultivés de notre époque sans doute cette interprétation s'impose instinctivement, aucune autre n'ayant les mêmes propriétés. – En supposant qu'en 1861 ce vers d'A.-M. Blanchecotte, *Il me faut l'air et l'infini, le libre espace*, soit mesurable en 6+6, la voyelle qui conclut la première mesure est conclusive du préfixe *in* à défaut de l'être d'un mot, et la voyelle suivante, première de *fini*, n'est pas féminine ; entre les deux, la frontière la plus pertinente est la frontière de morphème ; les hémistiches sont donc *Il me faut l'air et l'in-* et *fini, le libre espace*, et le mot *infini*, signifiant pour des latinistes la négation de toute limite, franchit ainsi figurativement la frontière associée à la mesure. – Dans *L'École des cocus* de Dorimond (1659), où un médecin pédant propose de vérifier la virginité de « Philis » en déclarant : *Il faut donc que je jette un œil de Galien / Pour cela, dans son dispotaire féminin*, suivant la conception proposée ici de la césure, la 6^e voyelle /i/ n'étant conclusive que du préfixe *dis*, on est conduit à sélectionner comme césure la frontière de morphème entre *dis* et *potaire*, puisque c'est la plus évidente dans l'intervalle de césure⁵⁵. Dès lors est métriquement favorisée une interprétation du type : *Pour cela, dans son double... vase féminin*, suspendant à la césure la notion de *vase* (*poterion* dans la langue de Galien), d'autant plus indécente qu'il faut en compter deux⁵⁶. Il est vraisemblable qu'une diction suspensive rendait évidente la mesure de ce vers de théâtre aux spectateurs du XVII^e.

2.5.2.3. Césure entre hémistiches autonomes

On sait cependant que dans la poésie française classique, notamment de la Pléiade à Hugo, il n'y a jamais de récupération* de voyelle à la césure. La *roulot-te traînée* d'Apollinaire (a-t-il justement voulu donner l'impression qu'elle traînait, comme la post-tonique après la frontière de mesures ?) est unimaginable à la frontière interne d'un

⁵⁴ Il reviendrait au même de considérer isolément ici un suffixe *-otte*, ce qui du reste serait sans doute peu justifié au niveau de la conscience linguistique.

⁵⁵ On trouvera le texte, plus ou moins certain, de Dorimond dans Mazouer (1992). À propos du vers cité ici, I. M. Gouvard (1994 b : 134) signale que « la discordance entre le mot [*dispotaire*] et le mètre souligne » un sens caché du néologisme signifiant « les vases distincts ».

Dans le pentamètre anglais, il n'est pas rare qu'un pronom traité comme enclitique, ou en tout cas terminal d'un syntagme formant une seule unité accentuelle, comme *her* dans *for her*, soit hors-mesure en fin de vers. Dès lors, dans un vers tel que *And with his Father work us a perpetual peace*, (« On the Morning of Christ's Nativity », Milton, 1629), une mesure 6-6, telle que *And with his Father work us* soit le premier hémistiche et *a perpetual peace* le second, est envisageable sans effet de discordance, la voyelle postconclusive de *us* (complément de *work* avec lequel il peut constituer une unité accentuelle dont *work* porte l'accent) étant récupérée au bénéfice du second hémistiche pour la seconde mesure (sorte de 6-6 complexe mais non composé, comme les pentamètres 4-6 environnants).

De tels exemples concourent à montrer l'utilité de déterminer la césure comme la frontière principale ou « la plus » évidente plutôt que par un critère absolu du type « première frontière de mot (après telle voyelle) » par exemple.

⁵⁶ Le terme *vaz* en latin a une interprétation sexuelle dans les traités de morale chrétienne, mais le médecin s'inspire de la langue de « Galien ».

alexandrin classique, et Martinon parlait en tel cas de *césure à l'italienne* par référence à une tradition séculaire et reconnue dans une autre culture. De son temps – vers 1890-1920 –, certains lecteurs pouvaient encore, plus ou moins selon les cas, s'en étonner ; de nos jours, la majorité (peut-être) des universitaires spécialistes de littérature ne remarquent même plus de tels vers et beaucoup les croient tout à fait classiques. – Par suite, lorsqu'ils s'aperçoivent que les classiques ne pratiquaient jamais la coupe à l'italienne (parfois dite *enjambante*), ils peuvent être enclins à s'expliquer spontanément cette lacune dont la motivation leur est devenue étrangère comme une privation : les classiques, sont-ils tentés de penser, ne faisaient pas ça parce qu'ils s'interdisaient de le faire et ils se l'interdisaient parce que ça leur était défendu ; il devait y avoir quelqu'un de sévère et de redoutable, comme Malherbe ou Boileau par exemple qui interdisait ça ; bref, ça ne se faisait pas *parce que ça ne se faisait pas* et voilà pourquoi la césure de ces gens-là n'est jamais « enjambante » (comme on dit).

À cette explication de l'usage par la norme (métrique de pion*), on peut préférer une simple comparaison. Chez les classiques comme chez beaucoup de poètes modernes, la récupération ne se produit pas de vers à vers, et si un vers peut se terminer par une féminine (débordant la mesure), celle-ci reste pour ainsi dire perdue définitivement pour la périodicité métrique pure, et n'est pas récupérée au compte du vers suivant. On constate donc que ces écrivains traitent les hémistiches comme des vers : ils doivent être métriquement *autonomes*, une même expression fournissant complètement à la fois le rythme et le sens. Ce n'est pas le cas de l'hémistiche *traînée par un âne*, qui est sémantiquement consistant, mais a besoin de la féminine hors-mesure de l'hémistiche précédent pour compléter la mesure à laquelle il est associé (hémistiches métriquement solidaires). Disons que les classiques, sans cesser de traiter le vers complexe comme un vers (et notamment de le cosyllaber d'un bloc, ou d'affecter de le faire), traitaient en même temps chacun de ses hémistiches comme un vers, qu'à ce titre nous appellerons au besoin, plus spécifiquement, *sous-vers*, ou *vers composant*, le vers *complexe* étant alors reconnu comme *composé*⁵⁷. Cette *condition de composition*, en excluant la récupération, bornait automatiquement chez eux la recherche de la césure entre la voyelle conclusive de la première mesure et la première voyelle métrique suivante, ce dont tient compte la formulation suivante :

Intervalle de *césure* classique (entre hémistiches autonomes)

Dans la poésie classique, les hémistiches étant supposés métriquement autonomes* (sous-vers), leur frontière, ou *césure*, se situe quelque part entre la voyelle conclusive de la première mesure et la première voyelle métrique qui suit.

Cette formulation vaut également du vers pré-classique à césure dite « épique » sur laquelle nous reviendrons, parce que comme le vers classique, mais d'une manière plus évidente, c'est un vers non seulement complexe, mais composé : ses hémistiches fonctionnent comme sous-vers*.

La distinction de la frontière métrique (prosodique) et de la frontière pertinente associée trouve une application directe dans l'analyse stylistique de l'« enjambement »

57. Pour ces distinctions terminologiques, en partie différentes de celles que je pratiquais dans *Théorie du vers*, je m'inspire de la terminologie classique adoptée par Dominicy & Nasta, 1993, sans adopter cependant leur perspective que j'ai discutée dans Cormier 1994a.

d'une expression par-dessus une frontière, et en particulier de la manière dont, au moyen de cette discordance, une expression peut être suspendue à une « coupe », par exemple frontière de sous-mesure ou de vers. Dans ces alexandrins du sonnet de Verlaine (p. 590) « À une dame qui partait pour la Colombie »,

Si je n'avais l'honneur de vous avoir, à ta-
Ble d'hôte, vue ainsi que tel ou tel rasta...

ce que, quant au sens, suspend et met en relief l'entrevers – dans ce distique qu'on peut imaginer prononcé d'une traite – c'est, non pas la suite sans-sens *-ble d'hôte*, mais la précision, apportée par *d'hôte*, conformément à laquelle le poète a eu l'honneur de rencontrer cette femme non simplement à table, mais à table *d'hôte*. D'une manière comparable, dans l'alexandrin *Hein, de t'être faite une veuve consolée* du même, dans l'hypothèse où il aurait une coupe 8^e58, cette coupe devant féminine récupérée aurait pour effet stylistique de suspendre sémantiquement non pas la suite de syllabes *-ve consolée*, mais le prédicat *consolée*, nuancant le cliché d'une veuve *joyeuse* plutôt que *désolée*. Enfin, quand le même voyou écrit :

Voyez de Banville et voyez Lecon-
Te de Lisle, et tôt, pratiquons leur con-
Duite et soyons, tels ces deux preux, nature,

le premier entrevers, en coupant devant *-te de Lisle*, suspend sémantiquement le nom à particule par lequel *de Lisle* ressemble à *de Banville* (normalement nommé *Banville*) : « preux » ils sont, ces poètes à particule. Mais bien sûr, roubillard à tiroirs, Verlaine joue *en même temps* sur l'autre plan, directement prosodique, suivant lequel le lecteur aperçoit d'abord ce résultat de la troncation métrique : *Lecon* (Leconte de Lisle n'est qu'un con, même triple si on compte les occurrences de cette syllabe dans les deux vers en con). Ainsi, dans cet exemple exceptionnel et vraiment marginal, un poète prêt à faire sens de tout bois joue à la fois de la frontière purement métrique et de la coupe sémantique associée que, finalement, la récupération de féminine en éloigne d'une syllabe⁵⁹.

2.5.2.4. La césure, entaille ou frontière ?

Dans la perspective supposée ici, le problème de l'identification d'une frontière interne est donc un aspect partiel du problème plus général de l'identification des éléments du vers complexe, et qu'on envisage les mesures élémentaires elles-mêmes (6-voyelles dans le vers classique dit alexandrin) ou leur expression associée*, la reconnaissance d'une frontière n'est qu'un aspect de la reconnaissance des éléments dont elle est la frontière, et ainsi du processus d'interprétation.

Cette perspective risque d'échapper aux métriciens qui, par exemple, se donnant d'emblée du vers complexe total une représentation numérique, par exemple, un modèle à « positions » indexées de « 1 » à « 12 », accrochent, pour ainsi dire, sur cette forme

⁵⁸ Analyse argumentée dans *Théorie du vers* (notamment p. 248).

⁵⁹ On pourrait envisager une variante de cette analyse plus attentive au déroulement temporel, suivant laquelle, le premier vers étant d'abord interprété comme autonome, l'expression associée au 8v se terminerait « à première lecture » réellement en *Lecon* (le con !) ; puis, par prolongation au vers suivant, se trouverait réinterprétée comme élément solide du distique, un sein duquel son expression associée se terminerait désormais par : *Leconte*. Dans *Théorie du vers* (p. 241, a. 2), je n'avais aperçu qu'un seul des deux effets décalés de suspense (le con évident).

prédéfinie des spécifications du genre, « la 6^e voyelle doit être tonique », « la 7^e ne peut pas être post-tonique », « la 12^e » doit être tonique, etc., comme si la notion de 6^e voyelle était impliquée (comme étape de dénombrement) dans celle de douze : ainsi le tout déterminerait la partie. Or que cette indexation linéaire des voyelles soit directement pertinente (du point de vue mental, ou cognitif comme on dit ces jours-ci) n'a jamais été établi. Il est douteux (et même peu vraisemblable, me semble-t-il) que l'esprit du poète ou du lecteur soit muni d'un compte-syllabes ou d'un compte-voyelles, disons pour faire bien un *vocalomètre*, compte-gouttes rythmique associant à chaque voyelle (métrique) d'une suite même métrique son numéro d'apparition, et cela même dans une séquence allant jusqu'à douze, en sorte que qui aurait repéré la 12^e voyelle d'un vers en aurait forcément repéré la 6^e comme telle (cf. § 2.1.2.1).

Mais admettons un instant cette perspective d'une totalité prédéfinie du 12-syllabe. Que serait alors la césure, cette spécification surajoutée au nombre 12 ? Une réponse connue est du type suivant : ce nombre est supérieur à la capacité de notre perception ; il est donc nécessaire de rompre l'alexandrin – ce vers à mètre trop long – en morceaux plus petits de longueur accessible à la perception. Alors on s'est procuré cette sorte de scie, la « césure » : comme son étymologie l'indique, « c'est elle qui opère » le « découpage » nécessaire de l'alexandrin en « moitiés » de longueur plus raisonnable (Joubert 1988 : 127). Cette théorie moderne est l'avatar cognitif, psychologique, des vues plus anciennes, parfois plus vulgairement physiologiques, suivant lesquelles les Français, s'étant avisés que le vers alexandrin était trop long pour être prononcé d'une seule traite (risque d'essoufflement), auraient eu la bonne idée de le scier par le milieu pour le prononcer en deux fois ; ce qu'exprimait joliment le terme de *repos* (césure). L'acteur gueule *Oui, je viens dans son temple...*, il respire un petit coup, et termine sans problème : *adorer l'Éternel*. La « césure » est donc un truc « destiné », comme disoit Lanneau (p. xi), à « couper » les vers trop longs « en deux parties » ; la même conception se devine sous la formule de Littré (à l'article *hémistiche*) pour qui c'est une « coupe faite dans un vers » (noter bien ce mot : *dans* un vers, c'est-à-dire où ?)⁶⁰. Il est difficile de réciter (explicitement) cette théorie sans sourire, mais il est tentant de la présupposer en glissant rapidement sur le fond du problème, parce qu'elle procure à bon marché une apparence d'explication à l'existence de quelque chose comme une césure. Cependant, comme sa version cognitive, elle encourt le risque de circularité : car si nous disposons d'un vocalomètre, nous n'avons pas besoin de césure pour signaler la « position » 6^e ; et si nous n'en disposons pas, comment, dans l'informe masse (de douze), pourrions-nous la repérer, pour couper, par exemple, juste à 6 ? et du reste, pourquoi couper toujours au même « endroit » dans le corps du vers ? – Vraisemblablement plutôt, dans une série périodique de vers reconnus comme équivalents sur la base (par

60. Beaucoup de confusions résultent en outre de ce que souvent, comme Voltaire à l'article *Hémistiche* de son Dictionnaire, ou Littré au même mot, on appelle *hémistiche* non seulement les vers composants (demi-vers), mais leur frontière commune, et on donne le nom de césure à des coupes rythmiques qui peuvent n'avoir aucune fonction métrique dans le vers. Par exemple, suivant Littré, dans les vers « bien faits », la « césure », coupure facilitant la prononciation, coïncide avec la frontière des demi-vers, mais, « dans un vers mal fait comme celui-ci des *Plaideurs* de Racine, *Ma foi, j'étais un franc portier de comédie* », quoiqu'il soit fait de deux demi-vers de six syllabes, il y a une « césure naturelle » quatrième après *j'étais*. Cette terminologie n'est pas satisfaisante parce que, tout en définissant comme « césures » des articulations syllabiques quelconques (non métriques), elle en réserve l'usage à l'analyse des vers, entretenant ainsi forcément la confusion entre la notion de coupe rythmique en général et celle de coupe métrique en particulier.

exemple) de l'équivalence composée 4-6, c'est-à-dire d'une équivalence du type m-n, la « 4^e » ou plus généralement m-ième voyelle du vers doit être repérable comme voyelle inclusive d'une séquence reconnue (concordance aidant) équivalente à d'autres séquences m-syllabiques dans le cadre de la périodicité ; et de même, fondamentalement (compte non tenu des phénomènes annexes sur lesquels nous aurons à revenir), pour le premier 6-voyelle d'un 6-6. La « 6^e voyelle » d'un alexandrin est telle sur le papier du métricien-comptable qui sépare les syllabes sur le papier et, là, avec son crayon, les compte soigneusement, de la gauche vers la droite. Mais cette procédure de numérotation, et la théorie métrique qui s'ensuit, n'ont jusqu'à plus ample informé aucune justification psychologique⁶¹.

Pour percevoir un alexandrin comme tel, un lecteur classique avait sans doute besoin de repérer assez aisément une forme initiale qui consonne exactement à la forme correspondante d'autres alexandrins (en l'occurrence donc, par sa longueur 6-vocalique). Si cette forme, ainsi surtout que la suivante, devaient tendre à être sémantiquement pertinentes, il pouvait s'appuyer (fût-ce non tout à fait servilement) sur les suggestions du sens, et parmi les rares candidates sémantiquement probables spontanément sélectionner celle qui fournissait par sa forme globale (longueur) le sentiment de consonance. La lecture ainsi représentée est un acte de sélection, et fait partie d'un processus d'interprétation au sens le plus général du terme. Dans cette perspective, le tout du vers complexe n'est pas une réalité pré-existante à ses parties, et ainsi ses prétendues « moitiés » ne résultent pas d'une opération de fragmentation.

L'histoire du vers français fournit-elle du moins une justification à l'idée que la césure serait un palliatif destiné à corriger l'excès de longueur de certains vers ? Par exemple, en ce qui concerne le 6-6, ou le 4-6, fournit-elle des raisons de croire que les Français, après avoir inventé le vers de douze syllabes, se seraient aperçus qu'il était beaucoup trop long, et auraient *ensuite* imaginé, pour corriger cet inconvénient, de le *couper* en deux morceaux plus petits à avaler, ou à prononcer. À ma connaissance, non (cf. Verrier, Martinon, &c.). À l'inverse, Lote, parmi d'autres, confirmerait que le vers composé apparemment syllabé d'un bloc chez les classiques résulte plutôt de la fusion de deux sous-vers syllabiquement autonomes (au moins parfois) dans une tradition antérieure, progressivement abandonnée notamment au cours du XVI^e (Martinon) ; cf., ci-dessous, la notion traditionnelle de *césure épique*. Ces observations historiques ne sont pas décisives, du moins ne peut-on pas dire qu'elles motivent l'idée que la totalité du vers complexe à dix ou douze voyelles métriques préexiste à ses parties.

⁶¹ Des considérations techniques analogues sont parfois formulées à propos des structures strophiques ; ainsi, chez Martinon (1912 : 213-214) à propos du sizain : à une certaine époque de l'histoire de la poésie, on aurait « compris que le sixain avait besoin d'un repos, autrement dit d'une césure, pour être parfaitement rythmé, et que cette césure devait le partager en deux parties égales, entre lesquelles la rime devait maintenir la liaison, pour l'unité de la strophe » ; or « cette division n'est évidemment pas possible avec *ababcc* », alors qu'elle convient à *ababcb* et *aabcb*. Certaines des justifications que Martinon avance en faveur de la possibilité de couper *ababcb* ou *aabcb*, mais non *ababcc* ou *abbacc*, en 3-3v, présupposent justement une structure fondamentale 3-3v, qui dès lors n'a plus besoin d'être « coupée » par une « césure », si ce terme désigne une opération de division d'une unité préexistente.

De même, donc, qu'il convient de subordonner les notions du type *césure* à la compréhension des unités dont elles expriment les frontières, de même, je crois, faut-il placer à la base de l'analyse des strophes classiques la notion d'unités constitutives telles, notamment, que celles que j'appelle *modules* (chap. 3).

L'invention, par des théoriciens modernes (cf. Ténint), de la notion de césure « mobile » (c'est-à-dire, en fait, d'une coupe métrique qui ne soit pas métrique) s'inscrit naturellement dans la perspective critiquée ici : si la totalité est métrique (ne mentionne-t-on pas sa longueur totale, par exemple le nombre *dix*, ou *douze*, parfois même en grec, donc plus techniquement : *déca*, *dodéca*... ?), quelle nécessité absolue y aurait-il de surajouter une contrainte métrique interne en termes de position ? Dans cette perspective encore, les 4-6 et les 5-5 représentent un même « mètre », à savoir celui de longueur dix, dès lors nommé : dix-syllabe, ou plus chic : *décasyllabe*. Relisons par exemple ce passage de Quicherat (1850 : 178, italiques miennes), étudiant « le vers de dix syllabes » :

Ce vers a une césure obligée après la quatrième syllabe (...) Très-anciennement on a tenté de donner à ce vers une autre césure ; on l'a coupé après la cinquième syllabe, de manière à le partager en deux hémistiches égaux⁶².

Si on « a coupé » « le » vers de dix syllabes, ce serait donc qu'il avait une sorte d'existence à l'état non-coupé avant d'être coupé : mais alors pourquoi ce dinosaure supposé n'est-il attesté par aucun document ; et pourquoi le couper en une position fixe par obligation ? Remettons les choses à l'endroit : il existe des vers égaux entre eux en tant que pareillement formés de la succession d'un vers de 4 et d'un vers de 6 syllabes ; et il existe des vers égaux entre eux en tant que formés de la succession de deux 5-syllabes. Ni la notion de *dix-syllabe* intégral, ni la fiction subséquente de sa « coupure » *obligatoire* en un point déterminé, n'apportent la moindre lumière à ce sujet. Il suffit de comprendre la périodicité générale des formes métriques et les implications de la loi des huit syllabes pour se dispenser de considérations oiseuses sur les « coupures » que les Français auraient été obligés d'opérer après coup dans des vers après les avoir, comme par mégarde, créés trop longs. L'« obligation », c'est essentiellement la périodicité.

Depuis qu'il existe des « laboratoires de phonétique expérimentale », on y cherche souvent avidement la réponse à diverses questions de métrique, dont celle de la nature de la césure. On y explore, avec des moyens plus ou moins sophistiqués suivant les crédits obtenus la validité de toutes sortes de réponses imaginables, telles que *La césure est une pause*, *La césure est un accent*, *La césure est une élévation mélodique*, *La césure est un allongement syllabique*, ou, plus en finesse, *La césure est un peu de tout cela*. Cette recherche peut se prolonger indéfiniment ; car il est certain que ni le fait qu'un énoncé peut être reconnu comme équivalent à un autre sur la base d'une analyse possible parmi d'autres, ni l'éventuelle projection sémantique des mesures correspondant à cette équivalence, ni, tout simplement, la loi des huit syllabes, ne sont des données brutes matérielles, acoustiques ou graphiques, et en tant que telles susceptibles d'être observées physiquement. Les conditions de perception de la voix, son traitement mental (sensible au contexte, et à la culture), ne sont pas dans la voix. Y seraient-elles qu'on voit mal auquel de nos contemporains on pourrait assez se fier pour croire que l'analyse de la manière dont il dit un vers de Racine nous révèle ce qu'est le vers de Racine. De

62. D'une manière comparable, Lote (1949, t. 1, première partie, p. 219), dit que, dans « le » décasyllabe, « la » césure est généralement 4+6, mais que « ce n'est pas la seule », puisqu'« il » admet dans certaines pièces la césure 5^e ; il ajoute que « le même vers » (noter cette expression) dont il vient de signaler qu'il admettait les divisions 4+6 et 5+5 « peut être coupé 6+4 ». – Il serait ni plus ni moins absurde de dire que « le » distique de 16 syllabes reçoit parfois une « coupe fixe » après la 12^e (12/4), parfois après la 8^e (8/8), etc. Ceci n'est pas plus saugrenu que cela.

toute manière, en ce qui concerne les vers à lire, une analyse expérimentale sérieuse devrait consister à analyser ce qui se passe dans le cerveau du lecteur, et cela est actuellement hors de portée.

2.6. LES COUPES À VOYELLE FÉMININE

Dans ce qui suit, au risque de rabâcher en partie les considérations précédentes, nous examinerons d'un point de vue plus superficiel et classificateur à l'égard de la coupe certains des problèmes relatifs à l'option d'*e* qui se posent aujourd'hui à quelqu'un qui veut analyser des vers complexes, voire en fabriquer.

2.6.1. Voyelle féminine à la coupe. Cas dits de *césure lyrique*

Supposons qu'une voyelle féminine – non-élidée, s'entend, car où il n'y a plus de son il n'y a plus de voyelle – se trouve à la césure d'un vers composé, et convenons de lire que dans ce cas la césure est féminine (comme l'hémistiche). En ce cas, la voyelle féminine présente à la césure comptera-t-elle dans la mesure du premier sous-vers ? ou du second ? ou d'aucun des deux ?

Le Statut non-conclusif des voyelles féminines*, qui empêche une voyelle féminine d'être métrique à la fin d'un vers, l'empêche par le même principe d'être métrique à la fin d'un vers composant ou d'un hémistiche. La suite bricolée à partir d'un vers de Racine :

Je viens dans son temple pour prier l'Éternel.

avec sa voyelle 6^e féminine, ne peut donc pas former un vers classique à mètre 6-6 (alexandrin), puisque cette mesure impliquerait que la fin du premier hémistiche est conclue par la voyelle féminine finale de *temple*, comme si on disait *templeu*. Dans une telle interprétation métrique, l'irrégularité consisterait à supposer une *voyelle féminine conclusive de mesure*, donc rythmiquement conclusive. Chez Rêmhon Khno⁶³ (1952), en contexte de braves 6-6, le vers : *Fils unique, exempleu du déclin de la France*, se veut sans doute, avec son *e* féminin conclusif et orthographiquement adapté, un exempleu ironique du déclin de la France (France, ta prosodie fout le camp !).

Dans la poésie médiévale, il semble qu'un phénomène de ce genre ait été parfois possible jusqu'au début du XVI^e : les syllabes féminines, ou ce qui leur correspond dans les parlers de cette époque, pouvaient avoir parfois, semble-t-il, un rôle rythmiquement conclusif et compter en fin d'hémistiche. En fin de vers, le cas est plus rare, et semble disparaître plus tôt (*voyelle féminine conclusive de vers*). À la césure, la chose est encore banale chez Villon et Molinet (milieu et fin du XV^e) ; ainsi, dans ces vers de la « bulade » de Villon « pour prier Nostre Dame »⁶⁴ :

63. Dans *Chêne et chien* (coll. Poésie, Gullimard, 1959 : 33, prem. éd. 1952), dans un passage de deux pages à l'intérieur duquel c'est le seul vers PCMF's6 (cf. critères métricométriques*).

64. Citée d'après l'édition de ses *Œuvres* par Louis Thuasne, Picard, 1923 : 157. Même si on supposait (à tort, chez Villon, me semble-t-il) la coupe 6-4 au premier vers cité, il faudrait supposer une féminine conclusive.

Vous portastes, Vierge, digne princesse,
 Iesus regnant qui n'a ne fin ne cesse.

la mise en équivalence métrique en contexte 4-6 impose à la syllabe terminale de *portâtes* de conclure le premier sous-vers. Les métriciens modernes parlent alors de *césure lyrique*, pour l'avoir observée notamment dans la poésie « lyrique » du Moyen Âge⁶⁵ ; mais cette appellation est trop restrictive, car la syllabe ou voyelle *féminine conclusive* (de sous-vers) apparaît dans tous les genres ; elle tend à disparaître vers le début du XVI^e, longtemps, semble-t-il, après la *féminine conclusive de vers*. Il est difficile de savoir s'il s'agit ici d'un fait de métrique pure pour deux raisons convergentes. D'abord, dans certains cas qu'évoque du reste la notion de « lyrique », il peut s'agir d'un texte chanté, et alors, en supposant même qu'on ait une juste idée de la représentation acoustique de l'auteur, il serait pertinent de savoir quelle est l'incidence éventuelle de la musique sur cette forme même. En outre parce que, du fait qu'à l'intérieur du vers nous n'observons de cas de féminine conclusive qu'à la césure, il ne s'ensuit pas qu'il ne puisse y avoir d'autres cas de féminines conclusives, à des frontières rythmiques non métriquement pertinentes. Qu'est-ce qui nous prouve, par exemple, que dans le sentiment prosodique de Villon le second hémistiché du vers cité ci-dessus n'était pas rythmiquement analysable en 2-2-2(+1) ? Nous ne nous posons pas la question, parce que nous sommes persuadés, nous autres, d'être en communication directe avec ce poète du XV^e, sauf quand quelque différence s'impose manifestement à nous en nous gênant dans notre lecture récréatrice ; or le statut conclusif d'une féminine, ou de ce que nous sommes tentés d'interpréter comme une féminine ou une post-tonique, ne s'impose à nous que s'il s'impose métriquement ; et à l'intérieur du vers, cela ne peut se faire qu'à la césure. Notre exigence (seulement) métrique filtre nos observations, et ainsi leur donne automatiquement une apparence de pertinence métrique ; cette pertinence cependant reste à établir. C'est pourquoi il est peut-être plus prudent de parler ici de féminine (ou quelque chose de cet ordre) à la césure, plutôt que de caractériser la césure en tant que telle.

(Autre point de vue hypothétique sur la césure lyrique. – Il est difficile même de décrire ce qu'on n'est pas sûr de comprendre. Sans remettre complètement en question le caractère métrique d'un vers à 4^e apparemment féminine ou post-tonique en contexte de mesure 4-6, on peut tout de même imaginer un affaiblissement de l'équivalence métrique tel que ce vers s'inscrive encore dans un cadre 10-syllabique (rendu possible par exemple par un support musical ?), et se conclue encore par un sous-vers 6-syllabique, mais sans commencer par un segment de mesure 4 (qui ne pourrait exister que conclu par une post-tonique) ; il s'agirait dans cette hypothèse d'une expression [A [B]] dont la fin B serait métriquement autonome comme 6-syllabe, et dont la longueur totale serait réglée de quelque manière (« 10 », quoique cette longueur exacte ne soit pas directement perceptible), sans que A ait un autre statut métrique que d'être ce qui, dans cet ensemble, précède B ; il serait indifférent que son rythme soit 4 ou seulement, par exemple, 3-1. Mon propos n'est pas de défendre cette hypothèse ou telle de ses variantes imaginables, mais de montrer qu'il est difficile de nommer des particula-

65. Tobler (1885 : 112), qualifiant cette césure de *féminine* parce qu'elle suit un *e* anac, propose de la nommer *lyrique* « parce qu'elle ne se trouve que çà et là dans la poésie épique ». Voir aussi Lur (1949/1955). Cf. note 84 ci-dessous.

rités observées à propos de métrique sans présupposer au moins en partie leur analyse⁶⁶. Dans l'hypothèse formulée ici, la 4^e féminine est une terminale numéraire, sans être à proprement parler conclusive : la particularité du vers n'appartient pas en propre à la voyelle qui la fait remarquer ; c'est le statut d'ensemble du vers qui est en question. La dissymétrie de ce statut n'est peut-être pas tout à fait invraisemblable, et une analyse attentive de l'alexandrin, notamment au XIX^e, suggère des phénomènes du même ordre, sinon tout à fait semblables⁶⁷.)

C'est par un abus de terme, ou une confusion de pensée, qu'on attribue parfois la même étiquette de césure *lyrique* au moindre cas de syllabe féminine apparemment⁶⁸ conclusive à la césure dans la poésie moderne, car la ressemblance pourrait être souvent superficielle, compte tenu notamment de la transformation de la langue depuis le Moyen Âge, voire du rôle éventuel de la musique dans cette affaire.

2.6.2. Mode de composition lâche ou dense. Cas dits de *césure épique*

(On ne peut pas non plus faire un alexandrin classique⁶⁹ avec les treize syllabes de

Oui, je viens dans son temple pour prier l'Éternel

(en supposant l'*e* optionnel à la fin de *temple*). Car pour que la mesure soit 6-6, il faudrait que la voyelle féminine septième de *-ple*, terminale du premier sous-vers, reste en sur-nombre, c'est-à-dire hors de la mesure du premier sous-vers comme du second, comme celui se fait couramment à la fin d'un vers ; il y aurait ainsi une voyelle ou syllabe qui se glisserait entre les deux mesures sans s'intégrer à aucune d'elles, comme il arrive entre deux vers.

Cette interprétation de la voyelle ou syllabe *féminine* comme surnuméraire à la *césure* n'est pas inconcevable : elle s'est pratiquée au Moyen Âge dans des textes où la soudure des vers composants en un vers composé était relativement lâche ; Diez (cité par Martinon 1909a : 62) a proposé pour ces cas de surnuméraire à la coupe le nom de *césures épiques*⁷⁰, par référence à la poésie épique dans laquelle elles ne se cantonnent

66. Autre hypothèse qui sans doute a été déjà imaginée : un déplacement de l'accent, favorisé par la pression métrique, tel que la post-tonique conclusive devienne quasiment tonique.

67. Dans la métrique classique, d'une manière générale, une unité métrique conclusive est beaucoup plus rarement inconsistante* qu'une unité initiale ; on le remarque en particulier à propos du second hémistiche des vers complexes, notamment alexandrins. L'apparition d'une 4^e féminine (qu'en première analyse on pourrait croire conclusive) dans des formes d'accompagnement intermédiaires entre le 444 et le 354 suggère également la possibilité qu'une partie terminale d'une forme soit rythmiquement pertinente sans que le solde initial le soit. Cf. § 2.7.2.2.3 sur l'alexandrin vers 1861.

L'hypothèse de dissymétrie envisagée ici pour la « césure lyrique » correspond peut-être en partie à l'opposition entre noyau et « expansion (...) permettant de combler la mesure du vers » dans Billy (1992b : 34-35).

68. Dans la plupart des cas où on suppose une syllabe féminine conclusive dans la poésie moderne, cette analyse n'est pas suffisamment fondée (ce point est longuement discuté dans *Théorie du vers*). C'est un point d'analyse particulièrement délicat, et sur lequel on ne devrait jamais se fier trop naïvement à ses impressions.

69. La tendance à éviter la voyelle féminine conclusive ou surnuméraire à la césure s'explicite au début du XVI^e : l'*Art poétique* de Schilleet (1548) recommande clairement l'élimination d'*e* féminin en 4^e ou 5^e syllabe du vers héroïque (4+6), ce qui exclut du même coup la coupe à l'italienne. Cependant, dans ce domaine, les traités et prescriptions devraient être considérés plutôt comme témoins que causes d'une évolution qu'ils peuvent être, parfois, accélérer et codifier, mais non, seuls, initier et imposer pendant des siècles.

70. Todd (1885 : 112), qualifiant cette césure de *féminine* pour la même raison que celle dite lyrique, propose de la nommer *épique* « parce qu'elle n'est qu'une exception dans la poésie lyrique ».

pourtant pas. Dans le texte de la *Chanson de Roland*, si on fait abstraction de son caractère de « chanson » et qu'on s'autorise à la considérer simplement comme un texte poétique, on peut dire⁷¹ qu'un « vers » comme *Li empere-res Carles de France dul-ce* (tirets miens ; L'empereur Charles de douce France) est équivalent à d'autres vers mesurés en 4-6 ; sa voyelle cinquième, finale de *empereres*, déborde donc hors de la mesure du premier sous-vers, sans être récupérée dans la seconde sous-mesure.

Dans un tel texte, où la surnuméraire à la césure est banale, et n'est qu'un effet parmi d'autres du fait que les sous-vers étaient pour ainsi dire relativement disjoints, il est usuel de singulariser les seules césures présentant effectivement une surnuméraire sous le nom de *césures épiques*, comme si celles avec lesquelles elles voisinent étaient de nature différente. Cependant il serait plus pertinent de qualifier le principe même de composition commun à tous les vers composés contenus dans ces textes, qu'ils présentent ou non à la césure cette surnuméraire qui y est *possible*. Une autre propriété notable, mais peu prise en considération, consiste en ce qu'on rencontre parfois dans des vers du Moyen Âge des *e* féminins (non-élidés) conclusifs devant voyelle ; ainsi dans⁷² :

Chiere dame, a qui j'ai tout donné, (Froissart)
Y porroie attendant que merir (Ch. de Pisan)

Ces deux possibilités apparemment indépendantes – celle de laisser une féminine en surnombre à la césure, et celle de ne pas l'élider devant voyelle – pourraient témoigner d'un même principe commun : il s'agit de vers composés qui ne présentent pas, à la frontière d'hémistiches, cette forte cohésion qui est généralement le propre du vers, censément syllabable d'un bloc ; leurs sous-vers restent, ou du moins peuvent rester comme disjoints, et cette disjonction éventuelle dispense d'élider de l'un à l'autre, ou permet qu'une voyelle féminine appartenant au premier reste en surnombre entre leurs deux mesures ; on peut alors parler d'un *mode de composition lâche* du vers composé (*coupe de composition lâche**, et par suite éventuellement *césure lâche**), au Moyen Âge, dont les césures médiévales à surnuméraire dites « épiques » ne sont que des manifestations sporadiques. Par opposition, on peut parler de *mode de composition dense* ou *compact* du vers composé (*césure dense* ou *coupe de composition dense*) pour les vers généralement plus récents⁷³ dans lesquels l'impossibilité de la surnuméraire ou de l'hiatus d'*e* féminin à la césure atteste que le vers total résultant de la réunion des deux sous-vers composants est à son tour traité lui-même comme un vers unique, comme si la soudure

71. Ce n'est pas ici une affectation de prudence : il y a véritablement un problème à assimiler les « vers » de la *Chanson de Roland* à des vers littéraires. Entre autres nombreuses questions qu'on pourrait se poser, en voici seulement une : qu'est-ce qui interdit de considérer les 10-syllabes de cette chanson comme des distiques 4/6 (vers de quatre et six syllabes) rimant entre eux par leurs terminaisons ? On sait que les « vers » d'une chanson ne riment pas forcément tous ; la rime peut y être la propriété de groupes de « vers », etc. Tout compte fait, je croirais plutôt n'être pas aussi prudent qu'il faudrait, et, dans l'état d'ignorance où je suis, j'ajouterais volontiers des guillemets de prudence à tous les emplois de mots comme « vers » ou « poésie » pour certaines œuvres du Moyen Âge.

72. Vers cités par Kastner (1903 : 88).

73. Il a pu exister une différence selon le genre. La féminine conclusive à la césure (coupe dite lyrique) était plus banale dans les 6-6, où la surnuméraire à la césure (coupe dite épique) était évitée, que dans les 4-6, où la surnuméraire était banale, me signale D. Biffy (cf. Martinon, 1909a, p. 64). Cela pourrait signifier que la densité de la composition favorisait la féminine conclusive, en accord avec le fait que celle-ci était rare ou inexistante à la fin du vers, la frontière de vers étant tout l'opposé d'un contexte dense.

(cosyllabation)⁷⁴ y était obligatoire au moins en principe, et non plus facultative. Mais pour autant qu'un tel vers composé doive encore être nommé *vers*, il ne s'agit que de reconnaître le fait qu'il n'est pas cosyllabé au point de jonction de ses composants, et qu'il présente à ce point une sorte de « pause » (au moins rupture de cosyllabation) semblable à celle qu'on reconnaît ou suppose généralement entre vers.

Le caractère quelque peu anecdotique de la notion de *césure épique*, si on la borne aux vers dont l'hémistiche initial présente une féminine en surnombre, apparaîtra peut-être plus clairement si on met cette césure, c'est-à-dire cette frontière entre sous-vers, en parallèle avec une frontière entre vers. Qui songerait à dire que chez Villon, ou encore dans une suite de distiques (aa) alternant en genre comme dans « La Cigale et la Fourmy » ou dans *Le Cid*, certains entrevers sont *épiques* tandis que d'autres ne le sont pas ? On constate simplement la différence des vers féminins et masculins, et la possibilité de surnuméraire à l'entrevers, témoignant de la disjonction *générale* des vers, — et des notions ainsi ciblées suffisent aux métriciens ; on pourrait judicieusement s'en contenter à la césure.

Dans ce vers d'Eustache Deschamps (XIV^e), *Pleurez, pleurez, fleur de chevalerie !* on peut du moins imaginer (je ne suis pas certain que l'exemple soit bon⁷⁵) deux prononciations de *pleurez*, le /s/ final de ce mot pouvant peut-être tomber devant consonne à l'intérieur du premier hémistiche, et se maintenir à la frontière des sous-vers à 4 et 6 voyelles si la composition n'est pas vraiment dense. Ainsi le maintien de consonne finale à la césure pourrait être (si on dispose d'arguments en faveur de cette interprétation) un témoignage supplémentaire de disjonction syllabique des sous-vers, donc de composition lâche.

C'est une confusion fréquente que de parler de césure « épique » à propos de poésies modernes dans lesquelles l'*e* peut être supposé élidé, donc inexistant, et non pas en surnombre à la césure. Ainsi Mazaleyrat (1974), confondant parfois les notions de syllabe en surnombre et de syllabe supprimée, pense pouvoir donner des exemples de

74. Concrètement, la continuité (au moins supposée) d'un vers et l'éventuelle soudure à la césure semblent principalement consister en ce que le vers est censé se syllaber, ou pouvoir métriquement se syllaber, d'une seule traite (unité au moins virtuelle de cosyllabation*, les vers étant censément syllabés indépendamment les uns des autres). Par opposition, la césure lâche* peut signifier que la syllabation du second sous-vers peut être programmée après celle du premier et indépendamment de lui ; cette indépendance n'implique pas forcément une pause ; on le constate dans de nombreuses chansons, et par exemple les expressions encadrées entre doubles crochets* dans *Savez-vous planter les choux* [[À la mode-à la mode]]..., ou *Sur le pont d'Avignon* [[On y danse-on y danse]]..., ou *Il était un* [[petit navire, Il était un]] *petit navire*..., [[Où vas-tu Basile avec tes jolis sabots ?]] sont fréquemment articulées sans discontinuité, et sans que l'hiatus flagrant d'*e* féminin se remarque ; deux suites indépendamment syllabées peuvent donc se succéder sans aucune discontinuité apparente de la chaîne phonétique (disons que l'intervalle de temps qui les sépare est nul : la première n'est pas plutôt terminée que déjà on commence à articuler la seconde « sans reprendre haleine »).

75. J.-M. Gouvard me signale que Laforge a pastiché la chanson du *Pont d'Avignon* dans sa « Complainte de cette bonne lune » de telle sorte qu'un vers qui serait un 6-syllabe selon la Fiction graphique* y fonctionne, musique aidant, comme 7-syllabe avec défaut d'éliision d'*e* féminin devant mot jonctif :

Dans l'giron
Du patron,
On y danse, on y danse,
Dans l'giron
Du patron,
On y danse tous en rond.

76. Outre que ce vers est cité d'après une anthologie, où il paraît modernisé.

« césure épique » chez Paul Fort et Apollinaire, et, par une espèce de rétronction de l'analyse de la poésie moderne, définit la césure épique médiévale comme « césure sur muette apocopée » (l'apocope étant une « disparition » de syllabe dans le même traité)⁷⁶. En fait, déjà au XVI^e siècle certains poètes de la Pléiade élident parfois graphiquement l'*e* féminin à la césure dans le cas où, sinon, il serait surnuméraire.

Repère chronologique de la césure classique (dense et masculine)

Avec Martinon (1909a, p. 65), on peut considérer comme une date significative l'année 1503, où Lemaire publie *La Plainte du Désiré* qui ne présente plus à la césure aucune féminine ni conclusive (césure dite lyrique), ni même surnuméraire (césure dite épique). Cette évolution est imitée par certains poètes vers 1510 à 1520, année vers laquelle Marot supprime toutes les césures à surnuméraire dans la seconde édition de son *Adolescence clementine*.

2.6.3. Coupe synthétique ou analytique

2.6.3.1. Vers 6-6 à 7^e syllabe métrique féminine ; sous-vers et composition

Voici enfin une suite qui donnera sans doute à beaucoup de lecteurs contemporains l'impression d'un alexandrin bien classique :

Vous venez dans son temple prier l'Éternel?

malgré sa syllabe féminine septième ; reconnaître ce vers en 6-6, c'est y percevoir une coupe débordée par une féminine numéraire dans la seconde sous-mesure (dans *temple*), coupe dite *enjambante* depuis la fin du XIX^e (*overflowing*, traduit Kastner 1903 : 83). Un excellent spécialiste, féru de versification classique, a même pris la peine de m'écrire pour m'assurer qu'un tel type de coupe était attesté chez Racine⁷⁷, puisqu'on lit au milieu des derniers alexandrins de sa *Thébaïde* :

Polynice, Etéocle, Jocaste, Antigone,
Mes fils, que j'ai perdus pour m'élever au trône,

(édition de R. Picard, La Pléiade, p. 168), où le premier hémistiché se termine *Etéo-* tandis que le second commence par la syllabe féminine *-cle*. Mais il ne s'agit que d'une erreur d'édition reconduite par la majorité des éditeurs modernes ; le poète, helléniste averti, avait écrit *Iocaste* (la première édition en témoigne⁷⁸), où l'*i* faisait voyelle et où

76. On rencontre la même erreur dans l'édition de *Pastourelles* médiévales (Droz), où l'éditeur, J.C. Rivière, médiéviste, diagnostique des césures « épiques » là même où la musique témoigne que la syllabe féminine qui ferait la césure épique est élidée.

L'erreur de Mazaleyraat coïncide curieusement avec sa propre rectification dans le *Dictionnaire de poésie* des PUF (1993), puisque l'auteur donne des suppressions de voyelles comme exemples d'*apocope*, mais précise bien que l'*e* de la césure épique médiévale est « non élidable » et surnuméraire (la confusion semble porter sur la notion même de *non élidable*, signifiant dans un cas *élide non conformément à la tradition*, et dans l'autre, *non élide*). Cf. *apocope**.

77. Un hugolien m'a également signalé comme alexandrin de Hugo ceci, *Le sage à ne plus être sage se résigne* (d'après *Océan vers*, Poésie IV, Laffont, 1986, p. 1066) ; il peut s'agir d'une coquille (*être un sage*).

78. Dès 1690, me signale Jean-Michel Gouvard, un éditeur à Amsterdam donne *Iocaste* au lieu d'*Iocaste*, mais en permutant les noms de manière à retomber sur une forme classique : *Iocaste, Polynice, Etéocle, Antigone*. (Cf. l'édition par P. Méléze du *Théâtre de Racine* à l'Imprimerie Nationale, 1951)

le nom d'*Iocaste* était jonctif. Si la césure était simplement « un accent » à « place fixe » (Lote, 1988 : 78) dans la poésie classique, on pourrait s'attendre à ce que les alexandrins à accent 6e et féminine 7e (coupe à l'italienne) y soient communs. Ils y sont inexistants : Rucine devait « sentir » son alexandrin comme résultant, en quelque sorte, de la jonction des sous-vers :

Polynice, Etéocle,
I-ocaste, Antigone !

Et comme il ne risquait pas d'imaginer les sous-vers discordants :

Polynice, Etéo-
Cle, Jocaste, Antigone !

Il ne risquait pas d'écrire l'alexandrin, disons, à l'italienne, que les éditeurs modernes lui font⁷⁹.

Dans *Théorie du vers*, conservant l'habitude traditionnelle de qualifier les vers complexes en caractérisant terminologiquement leurs frontières internes, et ne distinguant pas encore systématiquement les mesures (séquences de voyelles de même longueur) et leurs projections sémantiques, j'ai opposé terminologiquement des frontières d'hémistiches autonomes (sous-vers) sous le nom de *coupes synthétiques* (ou encore *coupes de composition*, auxquelles je réservais aussi le nom de *césures*) et des frontières de mesures ou d'hémistiches de vers complexes sous le nom de *coupes analytiques*. Cette terminologie ayant donné lieu à des interprétations assez diverses, et embarrassant fort certains étudiants, je serais tenté d'y renoncer, en essayant de distinguer plus systématiquement les frontières de mesures et, sous le nom de *césures*, les frontières de séquences pertinentes associées aux mesures (comme plus haut), et, quant à la distinction entre hémistiches autonomes et non-autonomes (solidaires, permettant la récupération*), de songer à qualifier plutôt les composants eux-mêmes que leur frontière. Après tout, nous reconnaissons depuis toujours que les vers sont autonomes, mais nous préférons leur reconnaître directement cette propriété que la prêter aux entrevers en les nommant, par exemple, entrevers *synthétiques*. – Cela dit, s'agissant non plus de terminologie, mais de formules, il est tellement plus commode parfois de signaler des frontières sans déterminer les unités mêmes que, s'agissant d'un vers complexe à mesure m-n, je continuerai au besoin à employer parfois la notation plus spécifique m+n pour indiquer⁸⁰ que les composants sont autonomes (coupe de composition, entre sous-vers), ou inversement la notation m=n pour indiquer que les composants ne sont pas autonomes, et, non pas qu'une voyelle hors-mesure du premier hémistich est effectivement récupérée dans le second, mais qu'il se *peut* que cela soit⁸¹, le système le permettant (coupe

79. On voit ici que la modernisation de la graphie peut être une dénaturation de la morphologie, et par là de la métrique.

80. Dans la formule métrique « 6+6 », le signe + ne note pas l'addition (les nombres 6 et 6 ne sont pas additionnés par la perception, et leur total arithmétique 12 n'est pas perçu).

81. Cf. *Théorie du vers* (p. 176). À cet égard, la notion de *césure analytique* chez M. Dominicy & M. Nasta (1993) me paraît être plus proche de la notion traditionnelle concrète de *coupe enjambante* que de la notion de coupe *analytique* proposée dans *Théorie du vers* et ici même. Une *coupe enjambante* désigne chez certains métriciens français une occurrence de coupe effectivement débordée par une féminine récupérée dans la mesure suivante. Pour qu'une coupe (frontière rythmique) soit analytique, il suffit qu'il ne s'impose pas, comme par principe, de la percevoir comme frontière de deux expressions autonomes composantes réunies en une unité composée. Le débordement de syllabe féminine (sans effet de discordance) peut donc être un indice

analytique, entre hémistiches qui n'ont pas l'autonomie de sous-vers). Ainsi le 4-6 français classique pourra être opposé comme 4+6 à l'italien 4=6 (sans parler de la possibilité de permutation, ni prétendre que l'italien se réduit à cette caractérisation numérique).

Certaines des personnes qui n'arrivent pas à comprendre (sentir) que des alexandrins à féminine septième – coupés à l'italienne – aient été impensables à une certaine époque peuvent, sans doute, se faire une idée de l'effet que de tels vers auraient produit à des « oreilles » classiques en les comparant à ce distique déjà cité de Verlaine,

Si je n'avais l'honneur de vous avoir à ta-
Ble d'hôte vue ainsi que tel ou tel rasta...

distique-spaghetti qu'il faut se forcer à avaler mentalement d'une seule traite, et dont les composants alexandrins semblent avoir perdu leur autonomie pour se fondre en un seul grand et mou double-alexandrin⁸².

2.6.3.2. Récupération de voyelle féminine

Quant au fait même de pouvoir naturellement percevoir une division rythmique du type *Oui, je viens dans son tem-* et *ple prier l'Éternel*, il révèle une double propriété de la rythmique du français (prosodie) qui n'est pas restreinte à la versification⁸³. D'abord,

du caractère analytique de la coupe, mais il n'en est pas la condition nécessaire. Si un poème d'une quinzaine de vers en 6-6 écrit, disons, vers 1920, présente une coupe devant féminine récupérée et une seule, on peut hésiter entre deux types d'hypothèses extrêmes : 1) s'agit-il de vers 6+6, à l'exception d'un seul, qui tranche par sa coupe analytique ? 2) s'agit-il de vers 6=6, c'est-à-dire dont aucun n'est censé être perçu comme résultant de la réunion de deux sous-vers 6-syllabiques, mais où la faculté de coupe devant féminine ne se trouve réalisée que dans un seul ?

Cette distinction entre système de coupe et *occurrences* permises par le système étant faite, on remarquera que si un de nos contemporains, lisant une œuvre de Ronsard, Racine ou Hugo et tombant sur une féminine septième arrivée là par erreur d'édition, ne la repère pas, c'est sans doute que *tous* ces vers qu'il était en train de lire étaient déjà analytiques pour lui. Dans la tête de nombreux lecteurs d'aujourd'hui même lettrés, comme autrefois déjà dans celle de nombreux lecteurs italiens ou anglais sans doute, les alexandrins classiques ne sont plus tout à fait des alexandrins classiques.

Dans certains 12-syllabes de l'époque de *Sagesse*, le fait que ceux qui ne sont pas 6+6, mais paraissent mesurables en 4-4-4 ou 8-4 par exemple, admettent librement une coupe 4' ou 8' devant féminine, permet d'estimer que d'une manière générale ces coupes 4's ou 8's, qu'elles soient effectivement débordées par une féminine ou non, sont analytiques, de sorte que les coupes « ternaires » devant féminine ne se remarquent pas comme irrégulières.

82. Chez Verlaine encore, un entrevers tel que *tout le / Reste grâce au vent*, où l'*e* de *tout le* n'est pas numéraire et fait rime avec *foule*, peut s'interpréter comme un cas (cette fois discutable) de fusion syllabique des vers ; on peut en effet imaginer que l'option d'*e* n'est pas employée dans *tout le* (« élision d'*e* »), cette absence de la voyelle même expliquant l'absence d'une voyelle numéraire ; mais cette économie d'*e* dans un proclitique suppose qu'il ne soit pas détaché de sa base (Règle de contiguïté à leur base des clitiques consonantiques).

83. Ce n'est donc pas pour changer la terminologie que je n'emploie pas ici le terme de *compensation** (cf. Billy, 1989 b), mais parce que je souhaite ne pas restreindre sans justification les observations dans une perspective purement métrique. La notion de compensation réduit le phénomène à un problème de technique métrique : un hémistiche aurait un déficit métrique d'une voyelle, et alors il *compenserait* ce déficit en empruntant une voyelle à son prédécesseur. Mais en prose, et plus généralement là où il n'y a pas de mesure, il n'y a pas de déficit, donc pas de « compensation ». L'un des soucis de l'analyse métrique doit être de distinguer, ou du moins de ne pas confondre *a priori*, ce qui, dans le rythme métrique, est propre au métrique, et ce qui est plus général ou risque de l'être. D'autre part, la symétrie que peuvent paraître présenter le phénomène de césure « lyrique » d'une part et la coupe à l'italienne d'autre part pourrait être purement superficielle ; en témoigne, me semble-t-il, la possibilité de décomposer le phénomène de la coupe à l'italienne en Statut postconclusif (indépendamment motivé) et Récupération. – Cette décomposition me conduit à classer les types de complexité autrement que Billy (1992b : 5), qui oppose la césure lyrique, où la part tonique est « non numéraire », aux césures lyrique et à l'italienne, où elle l'est.

nous l'avons vu, en vertu du Statut non-conclusif des syllabes féminines, la voyelle féminine terminale de *temple* peut être rythmiquement distinguée du groupe 6-syllabique qui la précède, d'où la possibilité d'un premier groupe rythmique terminé à *tem-*. À cela s'ajoute le principe suivant :

Récupération de voyelle féminine ou post-tonique

Une voyelle féminine peut s'intégrer à un groupe rythmique qui la suit (voyelle *récupérée* dans le groupe suivant)⁸⁴.

Ainsi la voyelle post-accentuelle de *ple* peut concourir à former une cellule rythmique de six voyelles avec les mots suivants sans donner une impression de discordance. Ce genre de phénomène peut s'observer plus banalement dans la métrique d'autres langues, notamment en espagnol (Dominicy), en anglais. Le terme souvent employé de *coupe enjambante*⁸⁵ que lui appliquent les métriciens français risque de prêter à confusion, puisque le terme d'« enjambement » désigne généralement une espèce de discordance sensible entre le rythme grammatical de l'énoncé et sa structure métrique (cf. § 3), et qu'il n'y a pas d'effet sensible de discordance dans ce cas, tant qu'il ne s'agit pas de coupe de composition.

Comme les séquences de féminines consécutives en français ont été réduites dès le Moyen Âge, la Récupération de féminine ne s'applique jamais qu'à une seule voyelle. Mais si on considère des langues admettant des séquences de plus d'une post-tonique, je ne vois pas de raison d'exclure a priori des récupérations de plusieurs post-toniques ; ainsi, en contexte 4-6, ce vers du *Paradiso* de Dante (VII : 8) :

e quasi velocissime faville

(et comme de très rapides étincelles⁸⁶) peut s'analyser comme un 6-4 avec césure entre les deux mots *velocissime* et *faville*, les deux voyelles post-toniques de *e quasi velocissime*, expression associée* au 6s initial conclu par la conclusive de *velocissime*, étant récupérées au bénéfice du 4s conclu par la conclusive de *faville*, mot constituant sa projection sémantique.

2.6.3.3. Alexandrins-nouilles précoces

Dans les premiers « alexandrins » postclassiques (à ma connaissance) où il semble qu'il y ait une césure féminine* avec féminine récupérée, on peut soupçonner un effet de contraste pour le lecteur de l'époque : sur fond général de vers composés de sous-vers

⁸⁴ Une syllabe féminine peut se rattacher, du point de vue de la perception rythmique, au groupe rythmique qui la suit même quand elle en est séparée par une pause (*Théorie du vers* essaie de fournir des arguments en faveur de ce point de vue, notamment au chap. 4 : 8 « Coupes enjambantes ou lyriques, critique de la démonstration de Morier »). Pour parler en termes de comptage, c'est comme si le « compteur » rythmique était simplement arrêté aussi longtemps que dure la pause et reprenait sa progression dès que de nouvelles syllabes réapparaissent ; la reconnaissance d'une forme temporelle inachevée peut être pour ainsi dire suspendue en attendant sa prolongation.

⁸⁵ Martinon (1909a : 63) parle de *coupe enjambante*, ou à l'italienne.

⁸⁶ Vers cité d'après l'édition GF-Flammarion par Jacqueline Risset, Flammarion 1992. L'analyse proposée de ce vers diffère de celle de M. Dominicy & M. Nasta (1993 : 85), parce qu'ils posent en principe que la césure « ne peut normalement pas » être séparée de la syllabe conclusive (leur « syllabe de coupe ») par plus d'une voyelle métrique ; cette contrainte les oblige, disent-ils, à supposer une césure « morphémique, ou quasi-morphémique » à l'intérieur du mot *velocissime* ; mais quelle frontière de morphème peut-on supposer à l'intérieur même de *ssime* ?

6-syllabiques, un simple rythme 6-6 ne répondant pas à la condition de composition devait trancher fortement. Dans ces vers étonnants pour l'époque (1872 peut-être) d'un poème de Rimbaud tout en vers féminins comme son titre, *Mémoire*⁸⁷, où « Elle » – pronom figurant deux fois à la rime – pleure « après le départ de l'homme » (italiques et tirets miens), notamment :

Les ro-bes ver-tes et detein-tes des fillet-tes
font les sau-les, d'où sau-tent les oiseaux sans bri-des. (....)
Ah ! la pou-dre des sau-les qu'une ai-le secou-e !

l'accumulation des frontières rythmiques devant féminine, sans doute normales aux coupes non-métriques et même pour le rythme 4-4-4, peut⁸⁸ suggérer contextuellement une coupe 6=6 à féminine récupérée (les 6-syllabes perdant leur statut de sous-vers) parmi de nombreuses autres mesures ou sous-mesures à féminine débordante récupérée (à l'intérieur du vers) ou non (à la fin). Le terme d'*alexandrins-nouilles* sied peut-être à de tels vers pour évoquer l'effet d'amollissement, d'alanguissement (ici semble-t-il associé à la femme, à la perte de l'homme analogue, peut-être, à celle des rimes masculines) censément lié à la perte d'autonomie des 6-syllabes ainsi fondus dans le tout. Mais dans certains poèmes du XX^e siècle en 6-6 où la coupe 6ème à l'italienne semble banale, relativement anodine, et nullement irrégulière, on peut au moins imaginer que le vers 6-6 ne fonctionne plus systématiquement comme vers composé, et que ses hémistiches, que le second emprunte ou non une féminine du premier pour son propre compte, peuvent généralement ne pas être perçus comme autonomes⁸⁹.

2.6.3.4. Sur des césures « inattendues » et « pathétiques » en anglais

On lit dans le traité de métrique anglaise de H. Suhamy (1970, p. 90-91, italiques miennes) :

Voici un Sonnet de Keats (le dernier sonnet, écrit quelques jours avant sa mort)
qui nous donnera presque tous les exemples de *coupes que l'on peut trouver
habituellement*, avec en plus des césures inattendues et pathétiques (...) :

Of snow / upon the mountains / and the moors...	2-5-3
No – yet still steadfast, still unchangeable...	1-4-5

87. Cité ici d'après le fac-similé de manuscrit que vient d'en publier Steve Murphy dans *Parade sauvage* 11 (Charleville-Mézières).

88. Je dis « peut », parce que certains vers de ce poème, et surtout d'un autre poème de Rimbaud de la même époque peut-être, *Qu'est-ce pour nous, mon cœur...*, peuvent jeter le doute, au moins par endroits, sur la pertinence d'une analyse en 6-6. Quoi qu'il en soit, les 12-syllabes de « Mémoire » ne devraient pas être confondus dans une même analyse avec ceux de cet autre poème « tardif » de Rimbaud, dont tous les vers, à l'exception de ceux mettant à la rime des « frères », sont masculins. Notamment, alors que le premier se signale par les cas de féminine récupérée qu'il suggère à l'éventuelle frontière 6e, le second se signale plutôt par les cas de féminine conclusive qu'il suggère par la même frontière. À la lumière de ce contraste, on peut imaginer que, symétriquement et expérimentalement, comme il a forcé la césure féminine dans « Mémoire » (par récupération obligée), il a, si on ose dire, masculinisé de force la féminine à la césure dans *Qu'est-ce...* par pression métrique (au moins dans les vers où la césure 6^e est favorisée par une frontière de phrase ; ceci en liaison avec le fait qu'un poème se situe « après le départ de l'homme » tandis que l'autre appelle à une solidarité de frères (seule rime féminine)).

89. Comparer ces trois 6-6 à post-tonique récupérée (sur quatre) dans l'ode « On the morning of Christ's Nativity » de John Milton (XVII^e) : *And with his Father work us a perpetual peace* (trois en litteque, post tonique dans le groupe *work us*) ; *And close with us a darksome House of mortal Clay* (trois en litteque, post tonique dans *dark-some*) ; *From out his secret Altar toucht with hallow'd fire* (sur post tonique dans *Alto*)

Pillowed upon my fair love's / ripening breast...	7-3
Still, still to hear her tender-taken breath...	1-9

Étc. Si on fait le bilan de l'analyse proposée par l'auteur pour quatorze vers d'un seul sonnet, on constate qu'un vers peut avoir une, deux, ou trois « césures », ou zéro ; que ces césures se placent n'importe où – encore que seules les frontières métriques traditionnellement reconnues dans ce qu'on pourrait appeler le décasyllabe européen, quatrième et sixième, brillent par leur absence.

L'auteur indique qu'il ne « place » pas de césure dans des vers qui lui « semblent devoir se prononcer d'une seule coulée », et fait état de « ce qu'enseigne la ponctuation » quant aux divisions selon « le phrasé » des vers : analyserait-il autrement des vers libres ? de la prose ? en tout cas, on ne voit pas ce qu'il y a de métrique dans ces analyses, ni, dès lors, pourquoi les frontières rythmiques qui y sont envisagées sont désignées du terme métrique de « césures ».

Sur ces quatorze scansion rythmiques, on en remarque cependant six qui sont semblables : l'auteur césure six vers en « 5-5 » ; les voici :

Not in lone splendour / hung aloft the night...	5-5
The moving waters / at their priest-like task...	5-5
Of pure ablution / round earth's human shores...	5-5
To feel for ever / its soft fall and swell...	5-5
Awake for ever / in a sweet unrest...	5-5
And so live ever – or else swoon to death.	5-5

Tous ces supposés 5-5 ont une propriété commune : leur cinquième syllabe est post-tonique, en quelque sorte « féminine » : autrement dit, comme on le fait souvent, l'auteur présume, sans l'établir, la banalité dans la métrique anglaise d'une sorte de coupe « lyrique » (post-tonique conclusive), sans même envisager l'éventualité d'une récupération* des voyelles post-toniques. Supposons, à l'inverse, que le Statut non-conclusif* des voyelles féminines (ou post-toniques) et la récupération de voyelle post-tonique soient applicables à ces 10-syllabes anglais ; ce seraient donc des 4-6 à hémistiches solidaires, non-autonomes (coupe analytique⁹⁰). Cette analyse s'étend naturellement au vers scindé en 1-4-5 ci-dessus. Si on applique ces principes et qu'on tient compte, de plus, de ce qu'un rythme prégnant peut par extrapolation métrique se généraliser des cas évidents à des cas moins évidents (par exemple, *Still, still to hear her tender-taken breath*, que Solumny analyse en 1-9, mais où l'extrapolation métrique pourrait suggérer un rythme 4-6, où 6 correspond à un syntagme), on se demande —, enfin, je me demande lesquels de ces vers ne sont *pas* des 4-6, ou, sinon, des 6-4 (c'est-à-dire, en tout état de cause, des 4-6). Ce ne sont là que des suggestions : une analyse méthodique d'assez vastes corpus s'imposerait pour justifier solidement une éventuelle analyse métrique⁹¹ ; quoi qu'il en soit, on devrait se garder de présenter comme métriques, notamment en se servant d'une terminologie réservée à la métrique, des analyses rythmiques quelconques, car si la prose même est métrique, la notion de métrique est superflue.

⁹⁰ Je ne prétends pas que la métrique de ces vers se réduise à cette structure, et mon propos n'est pas, par exemple, d'exclure une analyse posant cinq voyelles métriquement principales ou cinq pieds.

⁹¹ Voir, par exemple, l'analyse du 10 syllabe de Shakespeare et Milton par Van Braekel (1990). On peut imaginer que le 4-6 soit synthétique chez certains auteurs anglais qui le pratiquent, ou qu'il le soit du moins dans un forme ordonnée 4-6 ; etc.

Dans de tels vers, c'est la divergence, frappante sur le papier, entre le contenu rythmique de la seconde mesure et sa portée sémantique qui empêche certains métriciens de voir ou d'admettre l'existence même de la division rythmique réelle ; alors souvent ils la déplacent, comme Suhamy pour le vers anglais, ou comme les métriciens qui considèrent les « coupes lyriques » comme banales même sans justification métrique dans la poésie française classique.

2.6.3.5. La coupe classique

Au début d'*Athalie*, Racine avait simplement écrit :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel

où le problème de la syllabe féminine à la césure ne se pose tout simplement pas, puisque l'option d'*e de temple* n'est pas employable devant *adorer*, et il ne saurait être ici question de « césure épique », une voyelle inexistante ne pouvant être en surnombre. (À ma connaissance, Louis Quicherat est le premier qui ait choisi, au plus tard en 1850, – longtemps avant Martinon – de faire subir à *Athalie* tous ces outrages⁹² sous prétexte de pédagogie).

Terminologie, coupe classique

On peut avec Martinon (1909a) appeler commodément *classique* la coupe qui ne présente de féminine ni conclusive (« lyrique »), ni surnuméraire (« épique »), ni récupérée (« enjambante ») ; Tobler (1885 : 112) avait proposé l'étiquette de *césure ordinaire*, mais le mot ne convient plus du tout, après Apollinaire et ses successeurs. Cependant, comme il est plus pertinent de parler, d'une manière générale, de système de composition plutôt que de simples occurrences, nous dirons ici que la coupe a des chances d'être *classique* dans un système où par principe il ne peut s'y trouver de féminine ni numéraire, qu'elle soit conclusive ou récupérée, ni en surnombre (la féminine y est donc tout à fait exclue). L'impossibilité d'une féminine conclusive peut être un simple fait de prosodie (rythme de la langue en général) ; l'impossibilité de récupération tient à l'autonomie des hémistiches (sous-vers) ; l'absence de surnuméraire, au fait que la composition est dense. Une occurrence de césure « classique » au sens de Martinon (« ordinaire », donc « masculine », au sens de Tobler) n'est donc pas forcément « classique » au sens où je l'entends, puisque ce peut être librement, non forcément par principe, qu'elle n'est pas « féminine ».

Exercice

On lit dans *Les Marrons du feu* de Musset (1829), au milieu d'alexandrins 6+6, les vers suivants :

A) Comme Arlequin. – Gardez-le, il vous fera peut-être... (p. 35)

B) La gorge, et tire-le par les pieds jusqu'ici... (p. 60)

C) Coupe-le en quatre, et mets les morceaux dans la nappe... (p. 60)

Est-ce que ces vers⁹³ sont comme les autres de classiques 6+6 ?

92. Cf. Quicherat (1850 : 322). Dans les exercices de versification d'étudiants de licence en faculté des lettres, il n'est pas rare de trouver des suites du genre : *Je viens dans son temple prier l'Éternelle* (comprendre : *Je viens dans son temple prier l'Éternelle*), ce qui est assez éloigné de la manière de Racine.

93. Vers cités d'après l'édition des *Poésies* chez Charpentier, 1867. Voir la « solution » proposée en Annexe 2 à ce chapitre.

2.7. RÉPERTOIRE DES MÈTRES

2.7.1 Caractéristiques globales. Discrimination. Mètre dominant

Les vers simples⁹⁴, dont l'équivalence métrique repose essentiellement et directement sur le nombre syllabique total, ne dépassent pour ainsi dire jamais la longueur de huit syllabes, voire une longueur inférieure pour certaines personnes. À priori, ils peuvent donc avoir de une à huit syllabes. Les mesures voisines de un sont pratiquement inexistantes, ou rarissimes et marginales, spécialement comme mètres de base*, vraisemblablement pour diverses raisons bien connues (rigidité rythmique des vers brefs, qui ne pourraient présenter entre eux que des nuances mineures ou peu nombreuses, difficulté d'offrir un contenu sémantique pertinent à tous les échos métriques, etc.).

L'opposition radicale et générique entre *mètre impair** (notamment 5, 7, 9, 11 ou 13-syllabe) et *mètre pair** (notamment 6, 8, 10 ou 12-syllabe), fondée sur l'idée que les vers « parisyllabiques » (comme dit Grammont)⁹⁵ seraient tout à fait réguliers ou classiques, alors que les vers « imparisyllabiques » seraient irréguliers, marginaux, rares, repose sur des illusions⁹⁶; il n'a jamais été montré, à moins que répéter indéfiniment soit

⁹⁴ Sur les mètres attestés à l'époque médiévale, voir Billy (1992).

⁹⁵ Guyau (p. 179) : « Les rythmes qui se résolvent dans des nombres pairs ont quelque chose de plus pondéré, de plus stable, de plus pleinement harmonieux pour l'oreille que ceux qui vont par nombres impairs. Aussi le vers magistral et typique des grands peuples poétiques doit être rythmé selon des nombres pairs ; tels ont été le vers sanscrit et l'hexamètre grec et latin (....) » – et bien sûr le grand vers français. La notion de « grand peuple poétique » trahit la gêne dans l'enthousiasme : il y aurait donc de « petits » peuples poétiques, tels que l'anglais (si on mesure le pentamètre iambique en nombre de pieds), le japonais ou le chinois, qui ont la petitesse de ne pas se soumettre à la norme arithmétique des métriciens français...

Il est devenu banal de lire dans des travaux universitaires des affirmations péremptoires du genre suivant : « Desbordes-Valmore *originated the use of the uneven meter* ». (S. D. Ferguson, « Woman as Creator : Marceline Desbordes-Valmore's transformation of the lyric », dans *XIXth-Century French Studies* 21 : 1/2, Fall-Winter 1992-1993, italiques miennes). « Le » mètre impair, cela ne veut rien dire, mais des vers de 7 syllabes par exemple, on en trouve chez Hugo, chez Ronsard, chez Malherbe, pour ne citer que trois autres marginaux !

⁹⁶ Des arguments en ce sens sont proposés dans Cornulier (1989a).

Lisez ces strophes de Hugo (*Océan vers*, Poésie IV, p. 1048, Laffont) :

Si tout à coup, en mantille
En blanc corset,
Une belle jeune fille
Apparaissait ;

Si je rencontrais des roses
Dans les forêts,
Nymphes ! oh ! les douces choses
Que je dirais !

He combinent-elles comme il le méritent ? « le » pair et « l' » impair qui sont censés mal se combiner selon certains métriciens

prouver, que les vers impairs en général – censément irréguliers, marginaux, rares dans la poésie classique – posséderaient une propriété esthétique caractéristique par quoi ils se distingueraient collectivement et systématiquement des pairs – censément réguliers, classiques. Suivant Châtelain, à la fin du XIV^e et au XV^e, les nombres syllabiques les plus communs dans les vers simples sont, en ordre décroissant : 8 (largement dominant), 7, 5, 6, 4, 3. Les vers « de sept et de huit sont fort fréquents, et capables de l'Ode sérieuse », dit l'*Art Poétique* de Jacques Pelletier (1555, Goyet 1990 : 289). Chez Hugo⁹⁷, si on ne considère que les mètres de base* en éliminant les mètres contrastifs⁹⁸ (notions justifiées au chapitre suivant), les mètres de vers simples les plus communs sont dans l'ordre décroissant : 8 (largement dominant), 7, 6, 5, 4, 3. Ces observations ne donnent aucun fondement à la règle imaginaire.

Régularité (supposée) du pair

Les vers pairs sont communs, réguliers ; les imparisyllabiques, rares, irréguliers. Il s'en dégage plutôt une tendance statistique globale qu'on peut formuler peut-être de la manière suivante⁹⁹ :

Prédominance du long

Grosso modo et généralement, les vers simples sont d'autant plus communs (comme mètres de base*) qu'ils sont longs.

De cette tendance, l'énorme domination du 8-syllabe à toute époque est le trait le plus saillant et le plus constant. Quant au fait que cette mesure dominante, parce que la plus longue accessible à la perception, soit paire, on peut observer qu'il fallait bien qu'elle fût paire, ou qu'elle fût impaire ; et le fait qu'elle soit l'un plutôt que l'autre ne devrait pas être commenté sans de bonnes raisons.

Les types de vers composés qu'on peut théoriquement concevoir ne sont pas tous couramment exploités. Ils sont d'abord restreints par le fait que le nombre des hémistiches est généralement limité à deux¹⁰⁰, dont chacun est borné par la loi des huit syllabes. De plus, les associations du type 5-6, et surtout 6-7 ou 7-8, où une sous-mesure aurait exactement une voyelle de plus que l'autre, sont évitées conformément au principe suivant :

97. Résultat de l'analyse exhaustive des recueils suivants : Les Orientales, Les Feuilles d'automne, Les Chants du crépuscule, Les Rayons et les ombres, Châtiments, Les Contemplations, première série de La Légende des siècles, Les Chansons des rues et des bois, et « Les Sept Cordes » de Toute la lyre, dans l'édition « Bouquins » chez Laffont (1985).

98. Cette précaution réduit l'effet parasite de la Contrainte de discrimination*, qui tend à empêcher par exemple de mélanger en position contrastive des 7-syllabes avec des 6-6, des 4-6, ou des 8-syllabes (la domination de 6-6s et 8s comme mètres de base entraîne la domination des 8s et 6s comme clauses, et défavorise comme telles les 7s ; il faut donc étudier séparément la fréquence des vers en tant que mètres de base et en tant que clauses, et dans ce dernier cas, relativiser leur fréquence à la fréquence des mètres de base qui les conditionnent).

99. Je n'ai pas vérifié cette tendance sur de vastes corpus d'époques différentes, mais elle paraît juste au moins à titre d'approximation générale. Quant aux statistiques ordinairement publiées sur la fréquence des vers selon leur longueur, elles ne tiennent pas compte de la différence entre les mètres de base et les mètres contrastifs, et présentent parfois, à mon avis, de ce fait, un intérêt limité.

100. C'est là un cas particulier d'application du *Principe de monogamie**, suivant lequel les associations métriques d'unités successives ne sont le plus souvent que des paires. Cf. Cornuier (1983).

Contrainte de discrimination

Le mélange de mesures simples, inégales, mais ne différant que d'une voyelle, est évité quand il risque d'empêcher de les percevoir distinctement l'une et l'autre. Ce risque de *brouillage de la perception métrique* est d'autant plus faible, toutes choses égales par ailleurs, qu'il s'agit de nombres inférieurs à huit¹⁰¹, et tend surtout à exclure le mélange de 7 avec 6 et plus encore avec 8.

(cf. Mourgues 1724 : 197, Quicherat¹⁰² 1850 : 210). Peut-être est-ce à cause de leur longueur maximale que dans la poésie classique les 8-syllabes n'entrent pratiquement pas dans la composition de mètres de base tels que 8+4 ou 8+8 (peut-être la perception distincte du nombre d'un 8s est-elle un peu moins aisée à l'intérieur d'un vers composé où il n'est pas graphiquement individualisé, et où il est censément fondu par cosyllabation*, qu'à l'état autonome¹⁰³). Si on ne tient pas compte des textes de chanson, dans la poésie classique, on ne trouve guère de vers complexes de nombre total inférieur à neuf : leur nombre vocalique total étant perceptible, de tels vers seraient doublement équivalents entre eux (par leur nombre vocalique total et par celui de leurs sous-mesures), et leur décomposition régulière ne serait donc pas nécessaire au sentiment de l'équivalence métrique¹⁰⁴. En fait, dans la poésie classique, les mètres composés sont rarement autres que 4-6 et surtout 6-6 (tout en étant bien connu, 5-5 est tout de même marginal). L'appellation traditionnelle d'*alexandrin* pour le 6-6 est meilleure que celle de « dodécasyllabe », puisque le nombre total douze n'est pas perceptible et que les nombres syllabiques perçus et métriques sont ceux des hémistiches. « Le » mètre décasyllabique, fréquemment cité dans des traités, ça n'existe pas, puisque le total 10 n'est pas perceptible, et recouvre au moins deux mètres différents, le 4-6, et le 5-5.

Compte tenu de ce que des mètres différents peuvent être mélangés, notamment par la formation de clausules contrastant avec un mètre de base*, par exemple dans des strophes mesurées en 8/8/8/6, il se pourrait que le 8-syllabe, mètre simple dominant parce qu'il était le plus long, ait contextuellement défavorisé la mesure qui était la moins bien combinable avec lui en vertu de la Contrainte de discrimination, à savoir 7, et ainsi favorisé la mesure 6, puis indirectement (suivant la même contrainte, de proche en proche) favorisé la mesure 4, favorisant ainsi les mesures composées de 4 et de 6-syl-

101. Il ne paraît pas évident que la rareté du 4-5 dans la poésie littéraire soit imputable à la Contrainte de discrimination. Mourgues (1750, p. 197) pose en règle que le choix des mesures différentes de vers est « arbitraire » pourvu qu'on n'emploie pas « ceux de sept syllabes à la suite de ceux de huit, de six, où ils seraient désagréables » (Contrainte de discrimination pertinente à partir de six syllabes).

Dans des vers mêlés du XVII^e, notamment dans certaines fables de La Fontaine, des vers de 8 et 7s peuvent se succéder ; mais le brouillage qui risque d'en résulter pourrait être compatible avec la nature de ce style, qui vise parfois à donner en vers une impression de liberté évoquant la prose.

102. Quicherat dit qu'« en général, deux mètres qui ont une syllabe de plus ou de moins [sic] ne peuvent être placés à la suite » ; son commentaire comme quoi « le plus court semble boiter désagréablement » me semble présumer, non sans raison, que le plus court, c'est le second.

103. Personnellement, j'ai parfois de la peine à sentir la régularité des vers à composant 8-syllabique, par exemple des 8-6 de Jacques Réda, pour peu que la concordance n'y soit pas extrêmement nette. Mais je ne suis pas dans quelle mesure cette inaptitude résulte de mon manque de familiarité avec cette mesure, plutôt que de la seule longueur du composant 8-syllabique.

104. Il n'est pas exclu que la rareté du 9-syllabe composé soit en partie imputable à cette tendance à éviter la sommation, dans la mesure où il pourrait être (tôt ou tard ou sporadiquement) accessible à la perception. Mais d'autres facteurs ont pu jouer ; ainsi la faible diffusion du 4-5 pourrait être liée à la contrainte de discrimination (malgré le fait que ces nombres sont assez éloignés de 8).

labes (comme 4-6 et 6-6), au détriment de celles de 5 et surtout 7 syllabes. Ainsi la domination statistique globale des mesures paires dans le répertoire classique des mètres pourrait résulter de l'interférence de préférences combinatoires, conditionnées par la Contrainte de discrimination avec la loi des huit syllabes et la préférence pour le mètre simple le plus long (8-syllabes), plutôt que d'une quelconque singularité esthétique fondamentale de toutes les mesures « impaires », ou de toutes les « paires » comme on le suppose communément¹⁰⁵.

La pertinence (supposée) du nombre pair en métrique est parfois expliquée par la symétrie qu'elle est censée permettre par division en deux parties équivalentes. Ainsi selon Milner (1982 : 286), pour qui les « données poétiques » seraient caractérisées par des « processus » « sensibles à la cardinalité des ensembles pertinents », un vers se définissant par « la combinaison d'un certain entier et du concept de syllabe » :

On sait que cet entier est en général compris entre 6 et 12, et que, de plus, il est normalement pair. Ce dernier point est évidemment lié au fait que la notion de *milieu* de vers (ou *césure*) soit souvent pertinente, presque autant que les notions de début et de fin de vers.

La reformulation épistémologique et mathématique, voire ensembliste, ainsi proposée de ces croyances ne suffit pas à les fonder. Se fonder sur l'affirmation qu'« on sait » que l'entier syllabique est en général compris entre 6 et 12, c'est présupposer notamment que le nombre total 12 de l'alexandrin est plus pertinent que le nombre 4 du premier hémistiche d'un 4-6 ou « décasyllabe » classique (une théorie des mètres français classiques peut se contenter de supposer la distinction des suites de une à huit syllabes). Enfin l'explication fournie comme « évidente » du caractère « normal » de la parité, ainsi que la notion originale de *césure* comme *milieu de vers*, sont incompatibles avec l'importance historique du 4-6 ; ce mètre ne peut être laissé de côté comme dépourvu de césure « normale » (car située au « milieu ») par une théorie du vers classique soucieuse des « données poétiques ». Nos yeux de contemporains risquent d'être aveuglés par le fait que le mètre composé dominant du XVII^e au XIX^e ait été symétrique, mais chaque caractéristique du mètre dominant d'une époque même longue n'est pas automatiquement une caractéristique des mètres et de la métrique en général. Quant à se demander pourquoi à telle époque le 4-6 a été plus employé que le 6-6, tandis qu'à telle autre ce fut l'inverse, il ne faudrait pas expliquer de tels phénomènes sans se demander d'abord s'il n'y a pas eu tendance à la domination d'une forme quelle qu'elle soit ; car, en supposant une telle tendance, le choix de cette forme peut, en partie, relever de l'arbitraire ou de l'anecdotique, et ne reflète pas nécessairement des priorités d'ordre supérieur ou fondamental. Tant qu'une telle hypothèse n'est pas exclue, il n'est pas évident que la domination (récente) du 6-6 sur toute autre forme s'explique par des raisons impérieuses et spécifiques que nous pourrions mettre à jour.

105. Cf. Cornulier, 1989a. Ceci n'explique évidemment pas la rareté, voire l'inexistence, dans la poésie classique, des mètres composés comportant une mesure 8-syllabique, comme 8+8 ou 8+6.

« Les nombres impairs appellent les nombres impairs », dit Martinon (1912, p. 132) à propos des clausules des quatrains à mètre de base simple tels que 8-8-8-4, 7-7-7-5, 7-7-7-3. Cette remarque fondée sur une observation combinatoire juste (concernant les vers simples) ne suffit pas à valider la pertinence de la notion d'impair ou de pair en général.

La pertinence de la classification des mètres en pairs et impairs a été niée par Elwen (1963), dont l'intérêt ne se bornait pas à la métrique française.

La distinction du pair et de l'impair est propre, semble-t-il, à soulever les passions françaises. À la fin d'un exposé à l'université de l'État du New York, un honorable collègue de la Tufts University, spécialiste de français, m'a objecté avec ardeur ces vers de Verlaine auxquels leur nombre impair conférerait un charme si particulier : *La lune blanche / Luit dans les bois. / De chaque branche / Part une voix...* S'il avait dénombré les syllabes au lieu de se fonder sur le mythe de l'impair, il se serait aperçu que ces vers sont de mètre « pair ».

Si le caractère impair ou pair caractérisait nettement deux classes de vers, il y aurait lieu de s'étonner que les vers de 8 et 7 syllabes aléatoirement mélangés soient si difficiles parfois à distinguer (Contrainte de discrimination).

C'est une caractéristique générale de la poésie classique française que les mesures complexes $m+n$ y sont généralement synthétiques*, c'est-à-dire que les vers complexes y fonctionnent comme résultant de la réunion de deux sous-vers autonomes (coupes notées au besoin $m+n$). À cet égard elle se distingue de la métrique de certaines cultures voisines (italienne, anglaise notamment), ainsi que des textes de chanson, dans lesquels il est moins rare de rencontrer des hémistiches solidaires, à coupe librement débordable par une voyelle féminine récupérée* (coupes au besoin notées $m=n$).

Le *Traité* d'Émile Lefranc¹⁰⁶ présente ainsi la notion de mesure et les mètres :

La mesure est le nombre de syllabes que l'on compte dans un vers. On distingue dix sortes de mesures ou de vers, d'après le nombre de syllabes. Le dizain suivant les renferme toutes :

O mort, viens terminer ma misère cruelle,	12
S'écriait Charle, accablé par le sort.	10
La mort accourt du sombre bord.	8
— C'est bien ici qu'on m'appelle !	7
Or çà, de par Pluton,	6
Que demande-t-on ?	5
— Je veux, dit Charle...	4
— Tu veux ? parle ;	3
Hé bien ?	2
— Rien.	1

L'œuvre Émile ! Ayant mélangé tous ses mètres dans le même sac, il ne lui reste plus qu'une espèce de bouillie rimée, où seul le biais régulier de la marge gauche procure l'illusion optique d'une espèce de métricité (cf. § 2.1.2.4). Faute d'un équivalent contextuel, la plupart de ses « vers » ne sont pas des vers ; la seule chance du premier, du second, et peut-être du troisième, est d'être reconnaissables, hors contexte, comme conformes aux stéréotypes 6-6 et 4-6 ou à leur mélange avec 8. Du moins ce métricien-là a-t-il le mérite de la cohérence, puisque son exemple est conforme à sa définition de la mesure, laquelle ne laisse aucune place à la notion de vers boiteux.

¹⁰⁶ Émile Lefranc, *Abbrégé du Traité théorique et pratique de littérature*, Paris, douzième édition, 1853, p. 141.

Remarque à boire

Voici une

BOUTEILLE

Que mon
 Flacon
 Me semble bon !
 Sans lui
 L'ennui
 Me nuit,
 Me suit ;
 Je sens
 Mes sens
 Mourans,
 Pesans.
 Quand je le tiens,
 Dieux ! Que je suis bien !
 Que son aspect m'est agréable !
 Que je fais cas de ses divins présents !
 C'est de son sein fécond, c'est de ses heureux flancs
 Que coule ce nectar si doux, si délectable,
 Qui rend tous les esprits, tous les cœurs satisfaits...
 Ma muse, à te louer se consacre à jamais...
 Règne sans fin, ma charmante bouteille,
 Règne sans cesse, mon cher flacon.

Cette espèce de « poésie » est l'œuvre d'un célèbre farceur du XVIII^e pour qui la métrique, c'était le pied, et qui s'appelait du reste Panard. J'ai diminué le flacon en supprimant la moitié des alexandrins¹⁰⁷. Le texte complet présente cette suite « métrique » (en notant la longueur syllabique totale des vers longs) :

2 2 4 2 2 2 2 2 2 2 2 4 5 8 10 12 12 12 12 12 12 12 12 12 10 9

Sans doute y a-t-il là-dedans des suites de vers équivalents, et, à part le dernier 9s¹⁰⁸, n'y a-t-il que des « mètres » attestés dans le répertoire classique. Tout de même, le propos de Panard est plutôt d'ordre calligrammatique, et les vagues lambeaux de métrique qui s'y trouvent ne lui donnent pas une allure métrique cohérente. Remarquons au passage le proclitique* *mon* dès le premier entrevers, chose assez peu frappante dans des vers aussi courts – tout étant affaire de proportion – et du reste pas rare dans les vers courts dudit Panard.

107. Je cite cette pièce d'après Philomneste (1848, p. 166).

108. S'il s'agissait d'une pièce de facture classique, il y aurait lieu de se demander d'abord si le 9-syllabe ne résulte pas d'une erreur d'édition, accident banal qu'on peut du reste imaginer ici.

2.7.2 Mètre stéréotypé

Un lecteur familier de poésie classique tombant, dès le début d'un poème de Marceline Desbordes-Valmore, sur

L'impur et fier époux que la chèvre désire,

reconnait tout de suite l'alexandrin, avant même de lire le second vers. Certes, fondamentalement, un vers est tel par équivalence en nombre syllabique avec des vers voisins. Mais comme, pendant plusieurs siècles¹⁰⁹, l'immense majorité des vers de plus de huit syllabes se sont mesurés en 6-6 ou sinon en 4-6, et parfois 5-5, les formes composées prépondérantes, peu nombreuses, pouvaient s'inscrire, pour ainsi dire, dans la mémoire des habitués de poésie, et fonctionner comme des modèles culturels ou *stéréotypes* immédiatement reconnaissables hors contexte (*équivalence culturelle** plutôt que simplement *contextuelle**). Ainsi une expression bien délimitée, et nettement décomposable en deux segments de six syllabes, peut être reconnue, même sans équivalent voisin, comme une réalisation du type alexandrin par une personne habituée aux vers mesurés en 6-6. De plus, comme le 8-syllabe est de loin le vers simple le plus employé, et que le mélange des alexandrins et des 8-syllabes est particulièrement fréquent dans la poésie classique, spécialement dans l'ordre 6-6 / 8, la combinaison 6-6 / 8 elle-même peut s'inscrire dans certaines mémoires comme un stéréotype, et se reconnaître hors d'un contexte poétique. Ainsi, dans le métro de Paris, un familier de poésie classique lisant l'avertissement :

Le train ne peut partir que les portes fermées.
Ne pas gêner leur fermeture¹¹⁰

risque de « sentir la mesure », c'est-à-dire de reconnaître la conformité possible de ce message à un modèle qu'il connaît par ailleurs : la forme 6-6, et son mélange¹¹¹ avec 8.

[109] C'est surtout spécialement du XVI^e au XIX^e, et plus encore, sans doute, du XVII^e à la première moitié du XIX^e. On sait qu'au Moyen Âge les formes complexes sont variées ; mais il conviendrait sans doute, pour en parler avec pertinence, d'une part, de distinguer les époques et dialectes (distinguer ce qui ne coexiste pas), et d'autre part, et surtout, de mettre à part les formes de « vers » qui allaient avec une structure musicale (en sorte que le « vers » verbal, isolé, risque d'être, dans une certaine mesure, un artefact ou un choix de l'éditeur ou du métricien).

[110] Puisque nous en sommes à la métrique ferroviaire, on peut citer les avertissements du type *Ici Caen, ici Caen, deux minutes d'arrêt* ou *Châteauroux, Châteauroux, six minutes d'arrêt* ! – bien consonnants par exemple au *Waterloo, Waterloo, Waterloo, morne plaine*, de *Châtiments* –, repérés à ces stations par Bernard-A. Bolo

A l'heure où nous imprimons, nous apprenons avec regret que la Régie Autonome des Transports Parisiens vient de supprimer autoritairement le distique élégiaque du métro.

[111] « Anecdote » de Verlaine dans les *Invectives*, suite de quatrains monométriques de 8-syllabes, se termine cependant ainsi :

Le poète, toujours serein
Et toujours serin, lui réplique :
« Des voleurs comme moi, je crain

Qu'il n'en soit pas assez pour le bien de la République »

Le dernier vers est peut-être censé boiter un peu – trop long dans un vers sur le *pas assez* –, mais il appartient tout de même au type général des variations finales, et de plus, analysable en 6-8, il consonne aux précédents par sa mesure terminale (8s), et présente une combinaison de 8 avec 6, familière grâce à la fréquence du mélange des 8 syllabes et alexandrins.

Cette fonction de stéréotype suppose évidemment un esprit conditionné par l'accoutumance à ces formes traditionnelles.

Fondement contextuel de la métrique

C'est, je suppose, ce type de phénomène qui fait croire à de nombreux métriciens qu'un vers est tel par conformité à un modèle *plutôt que* par équivalence contextuelle ; et tel est en effet souvent le sort des vers dans les traités, que d'y paraître cités hors de leur contexte métrique. Mais généralement, dans la poésie classique, même les vers à mesure stéréotypée apparaissent en série régulière, par exemple périodique*, de sorte que leur *conformité au modèle* s'ajoute à la *conformité contextuelle* bien plus souvent qu'elle n'en dispense (les « vers mêlés » ou « irréguliers » tels qu'on en voit dans les *Fables* de La Fontaine sont des arrangements qui ne peuvent être considérés comme l'exemple central de la métrique classique, mais contrastent plutôt par leur liberté par rapport à ce système ; cf. § 3, Annexe 1). Si on ajoute qu'une quantité de vers, même dans les pièces les plus régulières, par exemple dans les odes en vers 7-syllabiques de Malherbe, ne peuvent paraître tels que contextuellement, il paraît clair que dans la poésie française classique le principe fondateur du mètre, et sa justification de loin la plus constante, est l'équivalence contextuelle. Reconnaître cela n'est pas nier l'éventuelle pertinence de la conformité à un « modèle » ; c'est la remettre à sa place¹¹².

2.7.3 Quelques mesures complexes

2.7.3.1 Caractère problématique de la pifométrie

Le premier problème que rencontrent les métriciens qui se posent des problèmes à propos des vers complexes ou supposés tels est de les analyser. Les traités qui en proposent des analyses, c'est-à-dire qui disent que tel vers de tant de syllabes se décompose de telle façon, le font parfois d'une manière autoritaire, sans autre argument que l'évidence, l'infailibilité de l'auteur du traité (il communique directement avec les auteurs du passé et détecte immédiatement la mesure d'un vers même isolé au flair), ou parfois le recours illusoire à l'analyse phonétique instrumentale, laquelle ne nous renseigne pas sur la manière dont les vers sont perçus. Mais autant la lecture d'un seul ouvrage peut communiquer la foi du charbonnier, autant la lecture de deux, et à plus forte raison d'une dizaine, ruine l'autorité de la chose écrite et impose le scepticisme par la constatation de la diversité des analyses. Tel métricien assure que ce vers du XVII^e, *Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel* est métrique par le seul fait qu'il a exactement douze syllabes ; tel autre, par le fait qu'il a douze syllabes approximativement ; tel autre, par le fait qu'il est composé de deux mesures respectivement et exactement équivalentes en nombre syllabique aux mesures correspondantes des vers voisins (à savoir, six syl-

112. Depuis que le vers libre est passé par là, il me semble que chez certains poètes français du XX^e siècle, la métrique (pour autant qu'il y en a) est autant ou plus fondée sur la stéréotypie que sur un réseau contextuel d'équivalences. Comment expliquer, sinon, dans certains poèmes qui paraissent « libres » (par exemple, non construits en strophes équivalentes, à mètres variés, etc.), la large domination des formules rythmiques 8, 6, ou 4 syllabiques ? Mais c'est là une différence entre leur « métrique », contextuellement libre et la métrique classique. Ainsi, paradoxalement, cette métrique moderne-là sonne encore plus répétitive que l'autre, en ce que l'écho culturel, stéréotypique, qui la fonde, ne s'y fait presque jamais.

libres, et encore six) ; tel autre, par le fait qu'il s'analyse en deux sous-expressions dont les nombres syllabiques respectifs présentent un rapport de proportion simple entre elles ; tel autre, par le fait que c'est un tétramètre, puisque il a quatre accents, évidemment placés comme indiqué dans *Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel*. Le mélange de toutes ces analyses, dont l'une ou l'autre, isolée, paraît peut-être évidente, est explosif ; encore ne s'agit-il ici que d'un exemple banal de mètre stéréotypé.

Dans cet ouvrage comme ailleurs sont souvent proposées sans argument des analyses de mètre, généralement plutôt proches de celles des métriciens de l'époque classique que de nos contemporains ; que le lecteur se méfie ! J'ai essayé de produire dans quelques publications antérieures des arguments méthodiques sur certains corpus (ensemble d'œuvres) au moyen d'une méthode d'observation et d'analyse dite *métricométrique**, évoquée et un peu employée ci-dessous et dont les critères sont définis au formulaire placé à la fin de cet ouvrage.

2.7.3.2 À propos de l'alexandrin

2.7.3.2.1 La mesure classique 6+6

Jusque vers 1860 environ, dans la poésie classique, les vers dits alexandrins étaient des vers à douze voyelles (compte non tenu d'une éventuelle féminine terminale) dont la sixième pas plus que la douzième n'était jamais féminine, observation dont rend compte la combinaison des deux hypothèses suivantes : 1) ces vers étaient mesurés en 6-6 ; 2) la voyelle conclusive d'un groupe rythmique (et donc d'un groupe métrique) est sa dernière voyelle stable, non une voyelle postérieure. On observe aussi que la 7^e voyelle n'était jamais féminine. Cette observation fournit un argument en faveur de l'idée, exprimée autrefois par certains métriciens, que l'alexandrin était pour ainsi dire perçu comme la réunion en un seul vers de deux vers élémentaires de six syllabes chacun, ce que j'appelle une mesure composée, notée 6+6.

2.7.3.2.2 Métrique de pion et 6+6

Ces observations assez triviales sont intégrées à la méthode métricométrique, et nous venons d'apercevoir comment elles pouvaient motiver une analyse métrique indépendante de l'intuition du métricien, ainsi que des aléas des dictionnaires de vers par Un tel ou Une telle. Toutefois, au lieu de les expliquer en supposant une métrique réelle dans les vers étudiés (*analyse métrique* des régularités), on peut être tenté de les expliquer par des « habitudes », et la crainte que pendant des siècles les poètes aient eu d'enfreindre certaines « règles » imposées de l'extérieur même de la poésie (*analyse académique*, reconnaissant une *métrique de pion**). Ainsi on peut imaginer que si Victor Hugo n'a jamais placé de féminine 6^e ni 7^e dans un 12-syllabe, ce n'est pas guidé par un instinct rythmique et un système métrique sous-jacent à son œuvre ; c'est par peur de « finir une faute » ; la régularité s'expliquerait par le respect « superstitieux » – comme ditrait Lotte – d'une « interdiction », et ne révélerait pas le fond même de son sentiment rythmique et métrique. Telle est par exemple l'analyse de Morier (1975, p. 1110) quand il analyse *L'ombre des tours faisait la nuit dans les campagnes*, dans *La Légende des siècles*, comme un « trimètre » 4-4-4, où il n'y aurait entre *faisait* et *la nuit* qu'une « césure pour l'œil » – l'œil du pion –, c'est-à-dire pas de césure, car « il s'agissait simplement de sauver les apparences et de faire taire les critiques formalistes tenants

du classicisme » (italiques miennes) ; ce type d'analyse académique des régularités représentait le point de vue dominant chez les métriciens français il y a peu de temps encore.

2.7.3.2.3 Pour une approche méthodique et historique : aperçu sur l'histoire de l'alexandrin au XIX^e.

Il paraît extrêmement difficile de départager les analyses métrique et académique par des arguments sérieux, et il n'est sans doute pas toujours possible de le faire. La méthode métricométrique le permet toutefois, à certains égards, par exemple d'une manière assez directe pour certains ensembles de vers écrits aux environs de 1870. Il existe d'assez vastes corpus, notamment tous les 12-syllabes de Rimbaud (sauf deux derniers poèmes en 12s), Verlaine jusqu'à une certaine époque, Mallarmé, l'*Album zutique*, etc., dans lesquels la féminine 6^e, ainsi que 7^e, est rare, mais non plus inexistante. Explication académique : les poètes commencent à oublier la règle, c'est tout, et le 12s commence à se manifester sporadiquement dans toute sa liberté (les poètes deviennent moins timides). Mais si on rassemble *tous* ces vers à féminine exceptionnelle, il apparaît, entre autres choses, qu'aucun ne présente de féminine 8^e. L'explication académique cesse alors d'être vraisemblable, parce que dans le même corpus il existe par exemple des vers qui présentent un *e* 6^e et un *e* féminin 8^e, mais l'*e* 6^e est alors masculin comme dans ce vers de Verlaine, *Et de Judas et de Pierre, pareil à toi*¹¹³. Or, ni la distinction des *e* féminin et masculin, ni la notion de coupe 8^e, n'étaient codifiés à l'époque : il ne peut donc pas s'agir d'une régularité simulée. Une analyse réellement métrique se propose : au moins dans les rares cas où une féminine 6^e exclut une coupe 6-6, une coupe 8^e est systématiquement possible. Autrement dit, il s'agit de textes à l'intérieur desquels l'alexandrin 6+6 reste la *mesure fondamentale**, mais où sporadiquement cette mesure à la fois contextuelle et stéréotypée peut disparaître, étant seulement relayée par une *mesure d'accompagnement**, d'équivalence culturelle et pas forcément contextuelle (noter qu'il s'agit d'une relation dissymétrique : des 6-6 peuvent être accompagnés de 4-4-4, mais pourraient s'en passer, et non inversement, la justification métrique du 4-4-4 étant le caractère familier de son mélange avec 6-6, et non l'équivalence naturelle 4-4-4 = 4-4-4). Des observations métricométriques complémentaires semblent faire apparaître qu'à la même époque la coupe 8^e d'accompagnement de l'alexandrin n'est pas incompatible avec une féminine 9^e, donc n'est pas une coupe de composition (l'expression associée au 4-voyelle terminal peut n'être pas métriquement autonome). On entrevoit ici comment une méthode d'observation distributionnelle de corpus de vers permet, d'une manière reproductible et éliminant ou limitant le recours aux jugements impressionnistes, de fournir des arguments en faveur d'une analyse métrique du vers complexe dont la structure interne n'est pas évidente.

Rétrospectivement, cette argumentation confère une certaine plausibilité à l'analyse (réellement) métrique des alexandrins antérieurs à 1850, et donne quelque vraisemblance à l'hypothèse que, s'ils se comportent tous apparemment *comme* des 6+6 sur le papier, c'est parce qu'ils *sont* vraiment des 6+6.

113. Dans ce vers, *e* est masculin dans *de* comme antérieur à la dernière voyelle stable de son contexte de cosyllabation (*de Pierre*), et féminin dans *Pierre* comme postérieur à sa dernière voyelle stable.

Une brève analyse de 12 syllabes de Victor Hugo dont la 6^e voyelle a l'une des propriétés P, C, M, F ou s (vers CPMFs6)¹¹⁴, puis un aperçu de ceux qui ont l'une de ces propriétés chez quelques-uns de ses contemporains, donnera une idée de l'évolution accélérée du traitement de l'alexandrin au XIX^e, de 1827 à environ 1870.

Les trois vers suivants de Hugo, sans doute écrits pour la première fois entre 1826 et 1829, et présentant, – déjà – une préposition monosyllabique ou un proclitique 6^e qui pouvaient alors étonner, voire dérouter les lecteurs accoutumés au 6+6 évident, illustrent d'emblée la variété des problèmes d'analyse que pose ce type d'étude (italiques miennes) :

Je t'approuve. – Il faut, *pour* ne rien faire à demi, (Cromwell, 1827)
 Entre les côtes, *par* le poumon, jusqu'au foie (Marion de Lorme, 1829)
 Comme elle y va ! – C'est *un* refus ? – Mais je suis vôtre. (Marion de Lorme)

La première remarque qui s'impose, liée à ce que ces premiers accroc à la quadrature de l'alexandrin apparaissent dans des œuvres théâtrales, a été faite par Hugo lui-même dans sa préface de *Cromwell* : il y déclare son ambition de concilier dans le drame l'alexandrin avec « le naturel » ; prône un vers « sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin », « se jouant dans le dialogue », « se cachant toujours derrière le personnage », enfin, « *aussi beau que de la prose* » (italiques de l'auteur). D'où l'intérêt d'analyser à part, sélectivement, les vers qui n'appartiennent pas à ce genre, et ainsi peuvent ne pas cacher le mètre derrière le naturel de la conversation. Cela étant, Hugo se propose, dans le drame, de déplacer ce qu'il appelle « la césure » non au hasard, mais « à propos ». Cet *à-propos* est d'une certaine manière évident dans le premier des trois vers ci-dessus, spécialement si on fait au moins provisoirement l'hypothèse que la mesure demeure, comme en contrepoint, sous la liberté rythmique du discours : on observe une succession d'enjambements dans un passage de la scène 3 : 1 de *Marion de Lorme* où on apprend que le marquis de Saverny est mort, et bien mort ! / D'une botte poussée + en tierce, qui d'abord / A rompu le pourpoint, + puis s'est fait une voie / Entre les côtes, par + le poumon, jusqu'au foie / Qui fait le sang, ainsi + que vous devez savoir... – La brisure de *par le poumon* par la frontière métrique des hémistiches peut être, à un premier degré, une figure, disons même une sorte d'*onomatopée métrique** du transpercement (en supposant la mesure 6-6). À un second degré, et d'une manière convergente, il peut y avoir une sorte de confluence entre la violence métrique et la violence exprimée, la mort. Enfin un rythme varié dans une versification fluide peut viser à rendre le naturel de la conversation ; en l'occurrence, la personne qui parle – puisque sur la scène ce n'est pas le poète – est censée rap-

114. Vers dont la 6^e voyelle appartient à une préposition monosyllabique (P) ou à un proclitique* (C), ou est préconclusive relativement à un mot (M), ou est féminine* (F) ou suivie d'une féminine métrique 7^e (s) : ces propriétés sont définies au Formulaire (article *critères métricométriques*) ; sans le renforcement du critère M qui y est adopté, les régularités que nous dégagerons ci-dessous n'apparaîtraient pas. La liste analysée ici est exhaustive (sauf oubli) pour l'ensemble des vers publiés en recueil poétique par Hugo lui-même ; très sélective pour les vers de théâtre (simple échantillon) ; très représentative, mais peut-être pas exhaustive pour les autres vers non publiés par Hugo lui-même (aucun repéré n'a été écarté). – Elle est dressée à partir d'un relevé métrique (C.E.M., 1986) des œuvres poétiques de Hugo fait à l'occasion de l'édition dans la collection « Bouquins » *Œuvres complètes* de Laffont ; elle a été complétée à l'aide de la base « Corpus complet » incluse dans Gouvard, 1994b (utilisé notamment pour la datation), et, pour le théâtre, par quelques échantillons choisis au hasard plutôt dans les premières pièces, analysées à l'occasion du relevé de 1986. Toute correction ou indication complémentaire est bienvenue.

porter une nouvelle fraîche et encore saignante et peut le faire avec un semblant d'émotion.

Une telle sorte d'*à-propos* n'est pas évidente dans les deux autres vers, aussi bien appellent-ils des remarques d'un tout autre ordre, mis à part le fait qu'ils ont en commun de contribuer au *naturel* dans la forme du vers de théâtre.

Puisque nous avons sélectionné ces vers sur la base d'un critère de discordance, en l'occurrence P6 ou C6, comparons leurs éventuels hémistiches terminaux : dans le premier : *ne rien faire à demi* ; dans le second : *le poumon, jusqu'au foie...* ; dans le troisième : *... refus ? – Mais je suis vôtre*. Le premier, et lui seul, constitue un syntagme entier ; les deux autres sont faits de morceaux qui ne s'assemblent pas suivant la syntaxe ou le sens et donc certains sont plutôt associés à des mots ou morphèmes extérieurs à l'hémistiche. À l'échelle du vers (pour nous en tenir là par simplification), disons qu'il y a une suspension syntaxique et sémantique à un mot introducteur (*pour, par, un*), et que dans le premier cas seulement l'hémistiche final *conclut* le suspens constitué par la césure (que celle-ci corresponde à une pause ou non : notre problème ici n'est pas d'analyser une *manière de dire* un vers). Disons, pour disposer d'une épithète commode, que l'expression éventuellement concordante avec la seconde mesure est ainsi *détachée** dans le cas où l'éventuel hémistiche final a quelque cohérence, alors que dans les deux autres cas cet éventuel hémistiche est irrémédiablement *inconsistant**. C'est un critère parmi d'autres, mais un critère qui se révèle (semble-t-il) souvent pertinent, pour considérer que, toutes choses égales par ailleurs, un vers CP6 à hémistiche conclusif détaché est moins discordant qu'un autre.

Passons au troisième vers. On peut observer qu'à défaut de présenter un second hémistiche *détaché* (l'hémistiche *... refus ? – Mais je suis vôtre* est *inconsistant**, *refus* faisant syntagme avec ce qui précède plutôt qu'avec *Mais je suis vôtre*), il se subdivise en plusieurs très brèves énonciations de même longueur. Ainsi, à défaut de périodicité externe, ou plutôt peut-être, à défaut d'une périodicité externe évidente et naturelle par ressemblance à des 6-6 précédents, il présente une périodicité interne en tant que suite de 4s (4-4-4 étant la seule forme de suite périodique interne qui ne puisse converger avec 6-6) ; c'est un peu comme si, à défaut d'être clairement un vers ressemblant à ses voisins, c'était tout de même, à part soi, une suite de (petits) vers se ressemblant entre eux. – Est-ce donc qu'une sorte de séquence périodique intempestive à base de 4s vient ici se substituer – exceptionnellement – à un élément de la séquence de période 6-6 ? Une étude d'ensemble de la poésie de Hugo et de son époque favoriserait plutôt l'idée qu'une forme en quelque sorte endométrique 444 vient ici se superposer à la forme exométrique 66 plutôt qu'elle n'en dispense (ambivalence¹¹⁵). Dans cette hypothèse, la discordance causée par l'expression *C'est un + refus ?* est-elle, tout de même, appropriée ? Marion de Lorme interroge (scène 4 : 3) quelqu'un qui lui répond : *Mais je suis vôtre*. (En souriant). *Nous sommes-nous jamais rien refusé l'un l'autre ?* C'est la notion de *refus* qui est en question : la césure 6^e, s'il y en a une, la suspend ; mais cet effet risque d'échapper, un siècle et demi plus tard, à un lecteur lettré qui se contente spontanément de reconnaître le 444.

Du point de vue de l'histoire de l'alexandrin, il est essentiel d'observer que (sauf erreur) tous les 12s PCMFs6 de Hugo antérieurs aux années 40 appartiennent au genre

115. Cf. *Théorie du vers* p. 201-204 et Gouvard, 1994b.

théâtral. Certes, cela n'empêche pas qu'ils soient publiés pour être lus (*Cromwell* n'est même pas jouable), mais sur le papier ils se présentent encore comme propos de personnages, non du poète, qui est le versificateur et qui s'efface derrière eux : le personnage qui s'exprime en vers n'est pas censé s'exprimer en vers, et il serait absurde, par exemple, qu'Hernani dise à Doña Sol qu'il a été surpris par une de ses « rimes » ou touché par « son dernier alexandrin ». Il serait donc sinon littéralement inexact, du moins trompeur, de dire que par ses premiers PCMFs⁶ Hugo a libéré ou disloqué « l' » alexandrin. Non seulement ce sont vraisemblablement encore des 6+6, mais surtout, il faudrait plutôt dire que Hugo a créé, dans le genre théâtral, un alexandrin libéré au moins en apparence. À la même époque, dans ses recueils poétiques, il ne « brise » pas l'alexandrin de semblable façon. Du reste, la question qui se posait à lui lorsqu'il a abordé le drame n'était pas : *Faut-il libérer l'alexandrin ?* mais *Faut-il l'abandonner, et écrire le drame en prose ?* « Libérer » comme on a dit (surtout ensuite) l'alexandrin dans le drame, c'était donc l'y conserver dans une forme nouvelle et adaptée, où le poète, qui verse, s'efface derrière le personnage, qui parle (pas en vers). – Lorsqu'ensuite Hugo introduit le « ternaire » dans la poésie, c'est dans un style qui permet de le sur-impressionner au 66 plutôt que de l'y substituer, avec des vers comme « *Où donc ton père ? où donc ton fils ? où donc ta mère ?* » (1831, comme par hasard c'est encore, dans la poésie, du discours rapporté¹¹⁶) ou *Les fleurs au front, la boue aux pieds, la haine au cœur* (1835) qui à l'époque firent grande impression. – La différence de statut était encore claire aux yeux de Ténint qui distinguait fermement, au chapitre des « vers de douze pieds », le *vers brisé* du poète qui « parle » dans le drame (ainsi que dans la comédie, l'épître et la fable) et le *vers intact* du poète qui « chante » dans le poème ; et s'offrait le luxe, lui théoricien de l'« école moderne », de condamner – en 1844 ! – « les grands acteurs [qui], abandonnant la mélodie, ne chantent plus les vers tragiques, mais les parlent »¹¹⁷.

Examinons maintenant les 12s PCMFs⁶ de Hugo n'appartenant pas au genre théâtral. Il faut attendre (à ma connaissance) plus de vingt ans après *Cromwell* pour que le premier (écrit peut-être vers 1850 ?) paraisse en 1859 dans *La Légende des siècles* :

I Sans m'arrêter et sans me reposer, je puis

Où il se présente – encore – comme un propos rapporté, placé dans la bouche de Roland qui dit à son adversaire de combat : *Sans m'arrêter et sans + me reposer, je puis / Combattre quatre jours + encore, et quatre nuits*. Les expressions *me reposer, combattre quatre jours*, et *encore*, sont toutes des débordements au-delà d'une frontière métrique de sous-vers ou de vers (en supposant la périodicité en 6-6). Roland, qui vient

[116. C'est la question que dans « À un voyageur » (publié dans *Les Feuilles d'automne* en 1831) le voyageur est censé poser au poète, qui doit répondre que ceux dont il s'agit sont morts.

[117. Du fait que le texte dramatique peut vouloir paraître éviter la périodicité métrique pour donner l'impression du naturel, il faut distinguer le fait que le texte écrit y est offert par l'intermédiaire d'un interprète (acteur) ; celui-ci peut donner à sa diction un rythme plus ou moins indépendant de son rythme « syntaxique » sans que la métrique perde rien de son caractère évident pour le consommateur. Ainsi, dans *L'École des cocus* de Doriomont (1659), le vers *Pour cela, dans son dispoitaire féminin*, qui risquait de décevoir le sentiment rythmique d'un lecteur à première lecture, pouvait être dit par l'acteur-médecin avec une insistance pédante et abusive sur le préfixe *dis*, relativement à laquelle le vers pouvait être beaucoup moins discordant qu'il ne l'est sur le papier ; la même pouvait être plus évidente sur la scène que sur le papier (conditionnement oral de la perception). Cf. ci-dessus § 2.5.2. C'est apparemment quelque peu le texte dit au texte chanté auquel une métrique musicale peut imposer son rythme propre.

de faire semblant d'avoir besoin d'un peu de repos, détrompe fièrement Olivier ; *sans + me reposer* répond, en le corrigeant, à l'un peu / *De repos* qu'il demandait tout à l'heure. Le franchissement de la césure par *sans me reposer* est peut-être, d'une manière frappante pour l'époque, une onomatopée métrique du fait de se passer d'un *repos* prévu, surtout si on se souvient de la conception classique de la césure comme « repos »¹¹⁸ : *sans me reposer* passe l'instant du « repos » métrique sans en tenir compte. En tout cas, en l'absence de la forme 444 et compte tenu de l'inconsistance* du second hémistiche (... *me reposer, je puis...*), on peut penser que le poète ne recherche pas là une nouvelle harmonie.

Voici enfin, dans l'ordre de publication sauf erreur, les vers non-posthumes de Hugo qui, sans appartenir au théâtre, à partir de 1870, sont PCMFs6 :

		Style
2	On me lapide et l'on m'exile. C'est bien fait.	(L'Année terrible) ip
3	Même aux brigands, même aux bandits, c'est en être un !	(L'Année terrible) ip
4	Dans ton prodige, et dans l'horreur démesurée,	(Légende, nlle série)
5	Combattons. – Comme s'ils entendaient ces paroles,	(Légende, nlle série)
6	Par tout le gouffre, et par toute l'ombre qui passe	(Légende, nlle série) p?
7	Cette nuit-là, pas une étoile ne brillait ;	(Légende, nlle série) ip
8	Murmure, comme s'il cherchait ce qu'il va faire	(Légende, nlle série)
9	Il arrive de chez les morts ; Dante, va-t'en !	(Légende, nlle série) i
10	À la grand'messe, et chez Gabrielle d'Estrées.	(Légende, nlle série) p?
11	Comme un juge, comme un bourreau, comme un soldat,	(Légende, dern. série) ip?
12	Et si le ciel est pour la terre un ami sûr,	(Le Pape) i
13	Cette Lorraine et cette Alsace, c'est à nous !	(Les 4 Vents de l'E.) ip
14	Ce bandit, comme s'il grandissait sous l'affront,	(La Fin de Satan) p
15	À vos Dantes, à vos Miltons, des muselières !	(Toute la lyre) ip
16	Tiendra parole, et sans église ni sans messe,	(Toute la lyre) ip
17	La nature n'est qu'une alcôve ; et c'est Vénus	(Toute la lyre) i
18	Cela vient-il de notre effrayant satellite,	(Océan vers) p
19	Que pour la pourpre, pour les coups, pour les cachots	(Océan vers) ip
20	– Baoum ! – Chut ! voici le premier coup. – Baoum ! – Deux ! (Dernière Gerbe)	i

On remarque d'abord qu'à partir des années 70, c'est-à-dire de la chute de l'Empire, du siège et de la Commune de Paris, les vers PCMF6 se font moins rares dans la poésie de Hugo (hors du théâtre). Ils semblent être rythmiquement libres, même si le 444 ou du moins la coupe 8° semblent dominer. Mais les critères dégagés plus haut aideront, en triant ce mélange, à cerner l'évolution de la métrique de Hugo, image de celle de son siècle.

1) Non seulement nous avons écarté le théâtre, mais écartons les vers qui rapportent des propos, comme en un dialogue, en sorte que la voix n'est pas uniquement celle (présente) du poète qui fait des vers : il n'est pas le seul locuteur supposé. Les vers restants,

118. Le *Dictionnaire* de Bescherelle (1855), définissant le *repos* comme « césure placée dans les grands vers après la sixième syllabe, et dans les vers de dix syllabes après la quatrième », c'est-à-dire comme frontière métrique, parle aussitôt des « vers qui ne valent rien parce qu'ils n'ont aucun repos, parce que les repos n'y sont pas assez marqués » ; double langage significatif, signifiant que l'absence de repos théorique (naturelle) n'est qu'un repos (frontière métrique) insuffisamment « marqué ». Et de citer Boileau demandant, deux siècles auparavant, que toujours le sens *marque le repos de l'hémistiche*

supposés directement représentatifs de la seule voix du poète, sont codés « p » (comme « poète ») dans la colonne *Style*, à droite.

2) Écartons, comme moins discordants à cet égard, tous les vers dont le second hémistichique éventuel n'est pas inconsistent*. Les vers restants sont codés « i » dans la colonne *Style*.

Ces critères, j'en conviens, ne sont pas très rigoureux, et leur application peut donner lieu à erreur, ou hésitation, voire désaccord. Ils conduisent à écarter : *Cela vient-il de notre effrayant satellite*, comme conclu par un éventuel hémistichique-syntagme (*effrayant satellite*) ; *Combattons. – Comme s'ils entendaient ces paroles*, comme contenant du propos direct rapporté, outre le fait que *entendaient ces paroles* est un syntagme virtuel* ; *Par tout le gouffre, et par toute l'ombre qui passe*, comme terminé par un éventuel hémistichique-syntagme *toute l'ombre qui passe* ; *Murmure, comme s'il cherchait ce qu'il va faire*, comme conclu par un éventuel hémistichique-syntagme *cherchait ce qu'il va faire* ; *Et si le ciel est pour la terre un ami sûr*, propos du « Pape » s'adressant à des combattants ; *Il arrive de chez les morts* ; *Dante, va-t'en !* (ce que « l'un crie ») ; *La nature n'est qu'une alcôve* ; et *c'est Vénus*, propos rapporté, adressé à une « belle », qui répondra.

Le tri ainsi opéré, il apparaît que les huit vers restants sont tous, rythmiquement, fortement apparentés : six admettent, comme *On me lapide et l'on m'exile. C'est bien fait*, un rythme 444 assez évident (n° 2, 3, 7, 13, 16, 19), et non seulement les deux autres (n° 11, 15), admettent une coupe 8°, mais ils présentent un rythme commun, apparemment 354 à 4° féminine, sur lequel on reviendra.

Ainsi, sous la confusion, semble se dégager une certaine régularité : le critère l'CMFs6, complété par le critère pragmatique *p* et le critère de discordance *i*, permet de dégager, sous la confusion apparente des formes à frontière 6e enjambée, au moins trois classes de vers : 1) les cas où la discordance est compensée par la coïncidence du second hémistichique avec un syntagme au moins virtuel ; 2) les cas où elle est associée à l'apparition d'une périodicité interne en 444, puis, sinon, d'une forme 354 à 4° féminine ; 3) les cas où la discordance est irrécupérable, et est particulièrement motivée sur un plan d'ordre « stylistique » (en l'occurrence, au moins, mise en scène d'une voix autre que celle du poète). Aucune de ces justifications n'en exclut d'autres et elles sont vraisemblablement dosables et compatibles.

A contrario, il y a lieu de prêter d'autant plus d'attention à un éventuel effet de discordance à une césure 6° dans les vers (écartés par les critères *p* ou *i*) qui ne paraissent pas admettre, à défaut, ou plutôt sans doute en plus d'une mesure 6-6 enjambée, un rythme 444 ou du moins une coupe 8°. – Ainsi pourrait-il être significatif que le premier de cette liste suspende à l'éventuelle césure la notion d'*horreur démesurée* : sorte d'onomatopée métrique, ou du moins figure métrique de la *dé-mesure*, en accord (à l'époque) avec la notion d'*horreur* ? Le n° 14, l'un des premiers rédigés peut-être, et peut-être le premier représentatif de la seule voix même du poète, évoque Satan, précipité (tête en bas) dans la nuit, relevant sous l'affront de Dieu qui le fait devenir monstre son *front démesuré* d'orgueil ; il peut être significatif que la discordance extraordinaire chez le Hugo de l'époque suspende à la césure le verbe qui évoque un grandissement (physique) prodigieux¹¹⁹ ; en même temps, d'une manière plus spécifique, il pourrait

119. Le vers *Combattons. – Comme s'ils entendaient ces paroles*, (n° 5), que j'ai laissé de côté comme contenant du dialogue (non conforme au critère *p*), suspend à la césure l'expression d'un phénomène (hypothétique) extraordinaire, puisqu'il s'agit de vaisseaux qui semblent avoir *entendu* et approuvé les paroles de Thémistocle.

être pertinent que l'attitude du révolté se redressant contre Dieu soit exprimée par l'expression *s'il grandissait* se cabrant sous la césure.

La pertinence accordée chez Hugo à la notion de 354 à 4^e féminine est justifiée par l'examen d'un corpus plus vaste, pour l'étude duquel j'utilise ici une version adaptée¹²⁰ de la base de données *Corpus Général* de Jean-Michel Gouvard, 1994b (sélection des PCMFs6 sur un corpus de quelques centaines de milliers de vers). Suite à l'exemple donné par Hugo dans le drame en 1827, année de la publication de *Cromwell*, parmi les 12s PCMFs6 qui ont été repérés, si on sélectionne ceux qui ont été publiés par leur auteur, et qui n'ont pas été écartés¹²¹ au vu des critères *p* et *i*, il s'en trouve, avant 1859, uniquement cinq dont voici la liste :

1	Mais une fois qu'on les commence, on ne peut plus	Musset	1829
2	Chacun plantant, comme un outil, son bec impur	Baudelaire	1851
3	À la très belle, à la très bonne, à la très chère,	Baudelaire	1854
4	Non les honneurs, non les succès, non la fortune ;	Blanchecotte	1855
5	Je les revois, je les reprends, je te les donne !	Blanchecotte	1855

Là encore la combinaison des critères métricométriques avec *p* et *i* (complétés par le critère de publication non-posthume) décante sérieusement la situation : ces cinq vers sont tous rythmables en 444, on pourrait même dire en 4+4+4 pour signifier qu'il peut être pertinent qu'en aucun cas ce rythme n'implique une récupération de féminine ; hors du premier cas, qui seul présente une onomatopée métrique évidente¹²² au point qu'on peut douter que la possibilité de le rythmer en 444 soit significative¹²³, cette autonomie rythmique des 4s, tous fermement rythmés, est associée à une autonomie de signification plus ou moins grande. Il faut attendre 1859 pour trouver, en tenant compte des mêmes critères de choix à partir du même corpus, dans les *Premières poésies* de Villiers de l'Isle-Adam que l'exemple de Baudelaire a pu stimuler, deux innovations :

La Pauvreté, squelette sombre aux yeux funestes	s6 (= F7)	Villiers	1859
Quelque chose comme un cadavre était gisant.	F4	Villiers	1859

120. Par exemple j'utilise ici un critère « M » renforcé. La prise en considération comme « mots » d'expressions contenant un trait d'union contribuerait à noyer certaines régularités, pour l'époque analysée.

121. Cette formule de prudence signifie que je n'ai pas vérifié positivement la conformité de tous les vers sélectionnés aux critères *p* et *f* (Blanchecotte).

122. Musset caractérise, dans « Mardoche » (1829), le texte interminable des titanies chétiennes par des figures métriques de la prolongation au-delà de toute borne, figures en même temps de ce qui est (métriquement ou moralement) « défendu » :

Il en est de l'amour comme des titanies
De la Vierge. – Jamais on ne les a finies ;
Mais une fois qu'on les commence, on ne peut plus C6
S'arrêter. – C'est un mal propre aux fruits défendus.

123. Accoutumé d'emblée à des formes telles que le 444, un lecteur du XX^e est toujours enclin à projeter sur des alexandrins classiques, inévitablement et instinctivement, des formes qui n'y sont pas, sans voir la forme périodique qui y est toujours. Pour n'en citer qu'un exemple ridicule, mais d'autant plus significatif, je connais deux personnes, dont moi-même, qui ont longtemps conservé dans leur mémoire une interprétation 4-4-4 du dernier vers du sonnet « Voyelles » de Rimbaud (début 1872 ?), – *O l'Oméga, rayon violet de ses Yeux !* – ; cette interprétation impliquant une voyelle [i] aberrante à l'initiale de *Yeux* est favorisée par la banalité actuelle du 444 concordant et l'affaiblissement, à notre époque, de la pression métrique de périodicité qui suffisait pour imposer le suspens de l'épithète postposée à la césure (*rayon + violet*). Bien dans la manière de Leconte de Lisle et de l'auteur du « Bateau ivre », avec l'hémistiche final inexistant * *violet de ses Yeux*.

Ce *squelette* du premier vers est le premier mot du *Corpus* analysé (quelque critère qu'on emploie) à empêcher, semble-t-il, par sa féminine 7^e l'interprétation du vers comme composé de deux hémistiches autonomes (si le vers est métriquement 6-6, il n'est pas 6+6, mais 6=6, le second hémistiche, *sombre aux yeux funestes*, récupérant la féminine en surnombre du premier) ; comme si ce *squelette* était aussi celui de l'alexandrin classique et composé de sous-vers. Il y a aussi un *cadavre*¹²⁴ dans l'autre vers, qui est aussi le premier du corpus, représentant la voix du poète, et ayant un éventuel second hémistiche inconsistant, à ne pas compenser la périodicité 66 ainsi malmenée par une périodicité interne, mais plutôt une variété du rythme 354, qui se banalisera plus tard dans ce rôle.

Si nous cherchons à analyser l'évolution métrique en cernant au plus près la progression dans les écarts à la périodicité, c'est-à-dire, en voyant les choses dans un autre sens, *l'affaiblissement progressif des équivalences* qu'à l'époque on peut attendre, le passage de la forme 444, voire 4+4+4, à la forme 354 à 4^e féminine fait sens. Le vers *Quelque chose comme un cadavre était gisant*, qu'on peut analyser en 3-1-4-4 en s'abstenant de décider ou d'indiquer si la 4^e syllabe est récupérée comme initiale d'un 5s analysable en 1-4, a en commun avec les 4+4+4 antérieurs, compte non tenu de la possible récupération* prosodique (formation d'un groupe 1-4), de se conclure comme eux par une séquence 4+4 dont le premier élément, centre du vers et son nœud métrique, franchit la frontière 6^e. La féminine 4^e apparaît ainsi comme une manière minimale (premier pas) de s'écarter du modèle 4+4+4 : le tout coïncide toujours globalement avec l'alexandrin, donc a douze voyelles, et se termine en ...4-4, mais ne commence plus forcément en 4 : nouvelle étape dans l'émancipation progressive et collective de l'alexandrin¹²⁵. Dans cette perspective historique, le « 354 » de cette époque pourrait être présenté comme une sorte de 3-1-4-4 ou 3-1-4+4, cette analyse n'excluant pas un regroupement 354. La pertinence de cette forme se confirme en 1860 où, toujours suivant les mêmes critères (et avec les mêmes incertitudes) on peut en relever cinq exemples sous la plume de Banville, Leconte de Lisle et Glatigny dans *Les Vignes folles*. Mais ce poète de vingt ans ajoute une innovation, son vers *Les pervenches et les vieux arbres, tout s'incline* étant le premier, sous les critères retenus ici, à présenter un « hémistiche » final de trois syllabes qui n'est 4-syllabique que par récupération (...es, tout s'incline).

Dans la foulée du « 3-1-4+4 », le vers *À jamais parmi les mortels surpasse en gloire* dans *Les Exilés* de Banville, sans féminine 4^e, témoigne, en 1861 et toujours relativement aux mêmes critères d'observation, d'un achèvement de l'émergence du 354.

La même année 1861 voit paraître – pour les mêmes critères de sélection –, sous trois signatures différentes, les deux premiers vers à féminine 6^e, et les trois premiers M6 :

Elle était belle, elle t'aimait, elle est passée,	F6	Augustine-M. Blanchecotte	1861
Il faut chercher quelque désert où ta douleur	F6	Catulle Mendès	1861
Et quand l'aurore a terrassé la messe noire,	M6	Mendès	1861

¹²⁴ Quoique *Chacun plantant, comme un outil, son bec impur* présente une périodicité interne, il peut être significatif que l'outil qui découpe le crâne du *squelette* opère, après discordance, à la césure. Dans cette hypothèse, le vers, rythmiquement ambivalent, exploiterait la discordance à base 66 tout en proposant la périodicité compensatoire 444.

¹²⁵ Pour une hypothèse analogue formulée ci-dessus de manière purement hypothétique à propos de la « césure lyrique » médiane, cf. § 2.6.1.

Il me faut l'air et l'infini, le libre espace.	M6	Blanchecotte	1861
Où je filais pensivement la blanche laine	M6	Banville	1861

On constate que sous les critères renforcés F et M, ou s comme plus haut, se dessine toujours la forme 4+4+4, fermement scandée, à 4-syllabes autonomes : l'émancipation des formes n'est pas seulement relative à la chronologie, elle est simultanément relative – et cela auteur par auteur, ou genre par genre –, aux degrés de discordance sémantique (M) ou prosodique (F). Il peut être significatif encore que deux de ces cinq vers précurseurs parlent de quelque chose qui est de l'ordre de la mort : *elle est passée* chez Souville-Blanchecotte, *terrassé* chez Mendès. Y a-t-il encore ici des hémistiches 6-syllabiques, sous le rythme plus fort du 444 ? Dans le seul vers F6, il faudrait supposer une féminine conclusive dans *Elle était belle, elle...*, comme si *elle* devrait souffrir (??) prosodiquement à la césure¹²⁶. Dans l'autre vers de la même Blanchecotte, il est vraisemblablement significatif que la 6^e voyelle, à défaut d'être conclusive (dernière stable) d'un mot, l'est de son préfixe négatif : le mot *in + fini* nie ainsi métriquement une borne métrique comme, par latinisme étymologique, il nie sémantiquement toute limite ; comme si la nature composée du 6+6 était encore vivante en même temps qu'elle est niée. Il est moins probable qu'il soit pertinent de supposer dans le vers M6 de Mendès – tout jeune auteur, et le plus novateur – une mesure 6-6 associée à une décomposition sémantique partielle, telle qu'un premier hémistiche serait conclu par *a ter-*, sonnante comme *à terre*, mais que l'initiale d'un éventuel second hémistiche, *...assé*, n'aurait apparemment aucune pertinence sémantique. Quant à l'interprétation métrique du vers de Banville, elle est particulièrement délicate, puisqu'elle dépend notamment du statut prosodique de son *e* 7^e : s'il est féminin comme celui du *squelette* de Villiers, une coupe 6-6 reste envisageable, isolant d'abord comme un hémistiche *Où je filais pensive* (procédé que Verlaine, plus tard, exploitera en frontière de vers¹²⁷), mais le second hémistiche, fort inconsistant, ne serait pas rythmiquement autonome (coupe 6=6). En faveur de la pertinence d'une suggestion métrique de *Que je filais pensive...*, observons tout de même que cet adverbe, sorti de l'usage pour Littré (1873), n'existe même pas pour le *Dictionnaire National* de Bescherelle (1855) : la terminaison adverbiale peut donc surgir après la césure. Mais que cette frontière soit simplement voilée par l'enjambement, ou même altérée par récupération, ou tout à fait disparue, son franchissement par *pensivement* peut rendre, métriquement, l'effet d'une distraction de celui qui est *pensif*, c'est-à-dire trop « embarrass[é] » de sa pensée pour penser à ce qu'il est en train de faire. Banville, lui, ne se donne même plus la peine de *terrasser* la césure ou d'en exhiber le *squelette* ; suprême insolence, il lui fait le coup de la distraction¹²⁸.

(Ainsi deux évolutions distinctes, successives mais proches dans le temps, semblent se dessiner, relativement à nos critères, vers 1859-1861 : 1) écart graduel, et encore

126. Il y a lieu de soupçonner que, plus tard, Verlaine a parfois joué de cet effet en forçant la féminine conclusive, cf. *Théorie du vers*.

127. Chez Verlaine, les entrevers *exquise- / Ment* et *affreuse- / Ment* (sans récupération de la féminine au second vers) seront précédés respectivement des mots *femme* et *mine*, suggérant, comme provisoirement, les syntagmes *femme exquisite* et *mine affreuse*. C'est aussi Verlaine qui, dès 1866, dans « Le rossignol », publie le vers *Qui mélancoliquement coule auprès* où un contexte 5+5 favorise les hémistiches *Qui mélancoliquement coule auprès*, à moins que, supposant l'*e* 6^e féminin, on ne puisse imaginer, sur la mesure 6-6, des hémistiches solidaires *Qui mélancoliquement - ment coule auprès*.

128. Dans le même ordre d'idée, mais quelques années plus tard, Mallarmé négligera la césure *mollement*, ou *nonchalamment*.

modeste, de la forme périodique 444, dans des variantes apériodiques, à commencer par 3-1-4-4 puis 354 ; 2) disparition totale, ou quasi, de la mesure 66, c'est-à-dire de la périodicité normale (externe) dans certains des vers à périodicité interne. On peut voir dans ces deux évolutions distinctes le témoignage d'un même phénomène : la forme 444, à force d'être employée depuis les années 30 en superposition à la forme 66, a acquis dans la tête de certains écrivains une sorte de statut de *seconde forme* de l'alexandrin, enregistrée dans la mémoire culturelle¹²⁹ ; ce statut enfin acquis a permis d'une part à certains poètes de renoncer sporadiquement à la périodicité du poème à la faveur de la reconnaissance de cette seconde forme du 66 ; d'autre part, d'altérer sa périodicité interne ; car à partir du moment où elle avait un statut métrique reconnu de *forme de vers*, elle se rapprochait du statut commun des formes de vers, dont la périodicité interne (contingente dans le 66 d'un point de vue strictement métrique) n'est pas une propriété nécessaire. – Presque concomitante semble-t-il, en tout cas représentée dès 1860 par le vers de Glatigny *Les pervenches et les vieux arbres, tout s'incline*, est la faculté de traiter les coupes ternaires, même la 8^e, à l'italienne : le 4s final peut ne pas être autonome ; cette solidarité métrique des hémistiches peut aussi s'ensuivre de la perte du caractère nécessaire de la périodicité, dont les éléments sont ordinairement des vers. – Il semble donc qu'on puisse dater de ces années, sinon, certes, la mort de l'alexandrin, mais du moins la fin d'une certaine infaillibilité du 66 dans la poésie sérieuse.)

Sous les mêmes critères, le vers de Verlaine *Et la tigresse épouvantable d'Hyrkanie*, compte non tenu du contexte de 8s (4-4s dans la strophe même) qui le favorise d'autant plus que c'est son mètre de base, plus certainement dépourvu de frontière de morphème à une éventuelle césure 6^e que celui de Mendès, tout 4-4-4 qu'il est clairement, est encore¹³⁰ en 1868, faut-il croire, un *tigre* métrique assez *épouvantable* ; c'est du reste le premier MFs6 de notre collection à présenter un dernier 4s non autonome (... *e d'Hyrkanie*). Tigre devenu agneau pour nos oreilles d'affranchis du XX^e siècle, mais qui en 1870 mérite qu'un lycéen de Charleville attentif, Arthur Rimbaud, signale à son professeur de lettres, dans une lettre souvent citée, la « forte licence » *épou-vantable* de ce volume « fort bizarre ». Tigre *grotesque*, tout de même, car le propos, plutôt que du poète, est d'un galant qui se plaint de la cruauté (« dans la grotte » !) de sa Clymène et la menace de suicide sur un ton fort extravagant : le vers n'est pas assumé sérieusement par l'auteur des *Fêtes galantes*. Un accent exclamatif excessif, *épouvantable*, forcé par l'inévitable mesure 6-6, siérait au délire du brame.

C'est par un *tumul-te vain*, évoquant les cris mêlés des hommes et des bêtes (« grand mouvement accompagné de bruit et de désordre » dit le Bescherelle à ce mot), qu'en tête du *Parnasse contemporain* de 1869 Leconte de Lisle déborde l'éventuelle césure 6^e sans rythme 444 syntaxiquement évident (sinon sans coupe 8^e) dans ce vers de son premier « Kaïn » : *Plus haut que ce tumulte vain, comme il parla*. La manie qu'a ce poète de détacher l'épithète par une frontière métrique, une remarque de Heredia¹³¹, l'absence

[129]. Des notions telles que (*conformité à un*) *modèle*, (*exemplaire d'une*) *forme fixe*, (*exemplaire d'un*) *stérototype*, peuvent être pertinentes relativement à un tel statut.

[130]. Entre-temps, en 1865 semble-t-il, par exemple, Mallarmé a pu écrire dans son brouillon dialogué du *Faune* un vers tel que : *D'une enfance qui s'enfuyait avec de longs / Fleuves...* ; une variante manuscrite portait *s'enfuyait* (avec nu espèce à la césure, comme réanalysant le mot) suivant l'édition Flammarion (1983, t. I, p. 185) des *Œuvres complètes* de Mallarmé. La forme 3-1-4-4 rattrape déjà le M6, mais pas encore sous les critères très restrictifs que j'utilise ici.

[131]. « Dans *Quin*, Leconte de Lisle avait écrit : *Voici, dans ce tumulte vain, comme il parla*. Quand nous lui

d'une forme 444 évidente, tout cela invite à croire que dans ce vers la mesure 6-6 a perdu seulement son caractère composé (perte d'autonomie des hémistiches) plutôt qu'elle n'a carrément disparu au profit de l'évidente coupe 8° ; la césure 6° suspend *vain* à *tumulte* comme *sombre* au *squelette* de Villiers. Il a fait fort, le chef des parnassiens ! mais trois ans plus tard, dans ses *Poèmes Barbares*, le *tumulte*, de *vain* qu'il était d'abord, est devenu définitivement *entier* et le mètre composé refait surface dans un alexandrin moins... tumultueux.

En 1870, dans ce contexte de tâtonnement et de tradition, sous la plume d'un poète métriquement traditionnel comme Lafenestre, le vers *Pas un arbre dans l'interminable poussière*, – en l'absence de recours compensatoire à une périodicité interne 444 (pas même une coupe 8°) et de consistance syntaxique du sous-vers terminal ... *terminable poussière* – impose d'autant plus nettement la césure dans *in + terminable* ; la principale unité sémantique conclue par la voyelle conclusive du premier hémistiche est le préfixe niant tout *terme* comme le début du vers nie toute rupture végétale de la continuité. L'enfouissement à l'intérieur du mot de la césure pas même tracée par la frontière d'un syntagme terminal 6-syllabique donne au vers, sur fond de mesure traditionnelle, sa continuité, figure métrique du paysage exprimé. Ainsi cet alexandrin, quoique M6, ne participe pas au mouvement d'émancipation de la périodicité 6-6 (externe) par recours à une périodicité 444 (interne au vers).

Abandonnons vers la fin de l'Empire, avant le siège de Paris et la Commune, cet examen un peu méthodique, mais pourtant partiel, ne serait-ce que du point de vue des critères d'observation choisis. On sait qu'à la suite d'une évolution accélérée et diversifiée à partir des années 70 on aboutira à une situation où de nombreux poètes se seront familiarisés avec la possibilité de substituer à la forme 6-6, comme s'ils lui étaient équivalents, non seulement la forme 444, ou 354, mais d'autres encore, souvent désormais sans la moindre apparence de coupe 6°. La valeur de substitution de ces coupes n'est pas naturelle, mais semble reposer sur un apprentissage progressif, dont seule une description attentive de la production en vers dans une perspective historique peut rendre compte¹³². Dans cette diversité, il semble cependant qu'une coupe 8° reste longtemps, à défaut de 6e, un repère majeur. On peut apparemment envisager dans certains corpus la pertinence d'une mesure 8-4 (à 8s initial éventuellement sous-analysable), et parfois, plus tard, d'une mesure inverse 4-8 (vers qu'on peut nommer *semi-ternaires* comme présentant au moins l'une des deux coupes originelles de la forme périodique 444 dite *ternaire*). Le statut marginal de ces vers, qui pouvaient paraître à leurs auteurs sonner comme libres sans l'être tout à fait, apparaît notamment dans des contextes exprimant peut-être – en leur temps, pour leur auteur – la fantaisie ou la familiarité¹³³ :

Comme à coucher, gai proverbe, à la belle étoile...
Au chocolat matinal nous nous tutoyâmes...

avons fait remarquer que la césure se trouvait au milieu d'un mot il l'a modifié fâcheusement », dit son cadet Heredia dans *La littérature contemporaine* (L. Le Cardonnell et Ch. Vellay). Il est peu vraisemblable que Leconte ait eu besoin de son cadet pour s'apercevoir de ce qu'il avait fait et remplacer son *tumul=te vain* par un *tumulte + entier*, (comme Verlaine plus tard, il peut avancer, puis reculer), mais il est intéressant que Heredia ait supposé, entre 1869 et 1872, une coupe 6e analytique plutôt qu'absente.

132. Cf. *Théorie du vers* et Gouvard (1994b).

133. De ces deux vers tirés de *Parallèlement* et des *Élégies* (II) de Verlaine, l'un évoque le caractère marginal du poète ; le second, plus tardif, la familiarité succédant à une première nuit d'absence.

Ce rythme paraissait encore tout à fait faux, au début du XX^e, à un lecteur aussi averti que Martinon (contemporain de Verlaine), lequel avoue avoir besoin de les « compter » sur ses doigts pour vérifier s'ils ont bien douze syllabes...

2.7.3.2.4 Pseudo-alexandrins ? Nouveaux mètres ?

Le poème de Rimbaud (vers 1872) qui commence par ces vers :

Qu'est-ce pour nous, mon cœur, que les nappes de sang
Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris
De rage, sanglots de tout enfer renversant
Tout ordre ; ...

aurait été écrit sous « l'influence de l'absinthe », estime un contemporain de Rimbaud qui n'y voyant peut-être que désordre lui avait ajouté le titre de *Vertige* ; inversement l'édition Garnier (1987) des œuvres de Rimbaud estime cette versification « relativement régulière ». Il s'agit plutôt d'un dérèglement soigneusement réglé de la métrique de l'alexandrin, exhibé d'abord sous sa forme classique (vers 1) pour être aussitôt mutilé par la combinaison inédite et restée longtemps sans exemple d'une féminine sixième (*mille*) avec une féminine huitième (*meurtres*) empêchant le rattrapage de la mesure 6-6 par une mesure 8-4 de substitution. Le vers 3 n'arrange pas les choses. Il faut avouer que ce garnement de Rimbaud, qui selon un rapport de police de l'époque avait « la mécanique des vers comme personne », avait une sacrée perspicacité pour la déglusser¹³⁴.

L'originalité de Rimbaud n'est peut-être pas tant de déglusser la métrique que de pratiquer cette activité au sein même d'une poésie ambitieuse, et pas simplement parodique ou badine (par exemple). D'autre part, l'impression d'originalité (historique) que procurent aujourd'hui ses « derniers » vers peut être artificiellement amplifiée par le fait qu'il s'agit de vers manuscrits, non destinés peut-être à la publication, d'un écrivain jeune et non parvenu, mais que nous lisons sous forme de publications académiques, parfois même officielles et un peu pompeuses –, toutes circonstances nous induisant à les comparer spontanément à des vers publiés de son temps, voire avant lui, par des poètes reconnus, officiels. Pour apprécier équitablement l'originalité de ces vers de Rimbaud, il faudrait les comparer, en tenant compte de la date, à des vers non publiés d'écrivains pas encore reconnus, – sans oublier que si nous pouvons connaître une grande partie des choses publiées, nous ne connaissons jamais le millième des vers qui furent simplement *écrits* et dont une infime partie ont la chance ou la malchance de nous parvenir, pour ne pas parler de ceux qui furent simplement médités ou imaginés.

Lisons par exemple, d'abord, ce quatrain du « Koran »¹³⁵ écrit (décembre 1847), mais non publié, plus de vingt ans avant ceux de Rimbaud, en décembre 1847, par un autre *ternager*, jeune bachelier nantais nommé Jules Verne, s'adressant à *vous tous*...

Qui près de la citerne, au désert, sous l'arcèue
Sans jamais regarder vers un autre côté
Vous êtes tournés vers la Kebla de la Mecque, P6
~
Priant avec humilité,

134. Cf. Comulier, « Lecture de *Qu'est-ce pour nous, mon cœur* de Rimbaud » dans *Studi Francesi* n° 106 p. 47-59, octobre 1992, Turin.

135. Cités ici d'après le manuscrit B-44 du Centre Jules Verne (B.M. de Nantes).

&c. (italiques miennes). La préposition monosyllabique 6^e est-elle une pure maladresse, signe du manque de travail d'un versificateur négligent – ancien élève de l'École Saint-Stanislas de Nantes cependant ? Le contraste sur fond de répétition entre *vers un autre côté* (que quoi ? on attend de le savoir) et *vers... la Kebla de la Mecque* détache, comme réponse, ce second hémistiche, syntagme désignant ici le lieu dont les fidèles d'Allah ne se détournent jamais dans leurs prières, et symbole alors de ce à quoi on tient comme essentiel¹³⁶ ; l'adhérence syntaxique, par-delà la frontière métrique, du mot *vers* au groupe nominal désignant l'orientation peut être une figure métrique de l'adhésion (marquée physiquement) à la chose sacrée dont on ne se détourne *jamais*. De quelques mois plus tard date ce vers où le « son » de l'orgue, qui vient de rugir en alexandrins bien carrés, se calme : *En diminuant, il s'enfuit doux et tranquille* ; la division sémantique évidente à une époque où on attend la concordance et la périodicité en 6-6 peuvent favoriser l'impression d'un hémistiche trop court (cinq syllabes au lieu de six) dont la *diminution* figure métriquement la diminution du son qu'il exprime¹³⁷. Pour l'époque, cela paraît déjà assez hardi ; mais ces quelques vers isolés et individuellement motivés ne sont encore que peu de chose auprès de l'accumulation qu'en offre « Madame C... », texte de la même époque où, dans des strophes dont la forme et le style semblent inspirés du prosaïque sizain de Musset dans « Mardoche », mais où les taquineries métriques de l'illustre modèle sont poussées jusqu'à l'intolérable pour l'époque, l'auteur se propose de faire *abhorrer le monstre vivant* qu'il décrit ; ainsi dans cette suite de vers expliquant que le monstre (une dame) n'ait pas eu d'enfant¹³⁸ :

— Le mari se montra-t-il à ce point si sage ! M6
 — Je le concevrais – à moins d'être sacristain, P6
 Je n'aurais pas voulu même baiser sa main !

Est-ce là un mètre nouveau, 7-5 ou 5-7, inspiré par la lecture du traité de Ténint (1844), théoricien de la « coupe mobile » préfacé et autorisé par Hugo ? Plus vraisemblablement la discordance extrême, d'autant plus criante que la principale frontière prosodique naturelle est voisine de la frontière métrique 6e et que le second hémistiche est inconsistent*, est sans doute ici cultivée à titre d'horreur : versification répulsive, figure de la monstruosité, chargée de dégoûter le lecteur du monstre nantais¹³⁹. Si pour être un génie il suffit d'avoir quelques *dizaines d'années d'avance*¹⁴⁰ sur l'avant-garde de l'irrégularité, Jules Verne, auteur en un seul texte de cinq alexandrins présentant en 6^e syllabe la préposition *de*, et tout ça à vingt ans, pouvait être fier de son coup. Mais ses vers-

136. *Le kébleh que regardent les rois est leur autorité*, illustre le *Dictionnaire National* de Bescherelle (1855).

137. Verne devait connaître le vers de « Mardoche » (1829) cité plus haut.

138. Cités ici d'après le manuscrit B44 du Centre Jules Verne (B.M. de Nantes).

139. Jean-Michel Gouvard (1994b : 139-143), en signalant les vers PCM6 de Verne au chapitre des « mauvais vers », observe pertinemment au sujet de « Madame C... » que « ce poème misogyne qui se veut parodique » présente « un manque de respect des normes de la versification » en plein accord avec son objet.

140. L'idée de cultiver l'irrégularité pour elle-même n'a sans doute pas de date. Le premier vers M6 (voire F6 ??) dont j'aie connaissance pour la période classique, *Il n'est si bon charretier qui parfois ne verse*, concluant les vingt-cinq quatrains des « Proverbes d'amour à la fameuse Macette » recueillis dans les *Satyres bastardes* (début XVII^e ?), détonne comme proverbe en prose cité en contexte alexandrin et figure, en célébrant la césure, la culebute d'une charrette, et d'une femme, comme, quelques quatrains auparavant, le mal alexandrin *Car on dit : Tout vient à point à qui peut attendre*, où *à point*, ne venant point du tout à point (d'hémistiche), évoque par décalage le résultat catastrophique d'une personne qui ne sait pas attendre le moment opportun pour venir au doux point d'amour. Ce sont ici des *coups* métriques recherchés comme tels et figuratifs comme tels.

monstres comme ses vers-onomatopées, faute sans doute d'avoir suscité l'admiration des proches du jeune écrivain, resteront dans ses dossiers et ne joueront aucun rôle dans l'histoire de l'alexandrin¹⁴¹.

Voici les deux premiers quatrains, puis le quatrième, d'un poème publié en 1866 dans les *Poésies* d'Auguste de Châtillon, « Confiance » :

Regarde-le, ma bonne sœur, tiens, le voilà.	F7
Je suis troublée & mon cœur bat dès qu'il s'avance ;	C6
Dès qu'il s'en va, je le regrette, & le silence	C6
Qui règne alors, me fait pleurer. Pourquoi cela ?	
— Enfant, c'est de l'amour ! Il faut y prendre garde.	
Comment as-tu connu ce garçon singulier ?...	
— Une fois, en passant, & je crois par mégarde,	
Il m'a fait un salut, en montant l'escalier. (...)	
— Écoute tout, ne gronde pas ! Dans mes prières,	
Je pense à lui plus qu'à Dieu même ! En mon sommeil	P6
J'ai cru sentir comme un baiser sur mes paupières	C6
Qui me brûlaient encor, ma sœur, à mon réveil. (...)	

Cet étonnant document est ici cité d'après J.-M. Gouvard (1994b : 208-209) qui l'a tiré de l'oubli, y voyant « l'un des tout premiers » textes connus

à exploiter de manière systématique les discordances naissantes entre le mètre et la phrase tout en ménageant, pour chaque occurrence CP6 ou F7, un rythme ternaire appuyé. Cette "métrique", qui n'est plausible que si nous posons une micro-équivalence structurale au niveau du seul poème, se met en place à chaque fois que la jeune sœur évoque la passion qu'elle éprouve pour un jeune homme ; Châtillon ne va donc pas aussi loin que beaucoup de ses contemporains, pour qui l'entorse métrique ponctuelle n'est que rarement motivée par un effet de sens ; mais il est le premier à avoir employé autant de vers irréguliers sur un texte aussi court (6 sur 20, soit 30%).

Cette analyse en terme de « vers irréguliers » repérables par leurs « discordances » motivées détache six vers parmi les cinq quatrains. J'essaierai ici de réinterpréter la métrique de ce texte dans une perspective théorique légèrement différente. On remarque que les deux quatrains qui contiennent des vers CPs6 commencent par ces vers, et même commencent par des vers « s6 » (c'est-à-dire à 7^e Féminine) qui, compte tenu de l'inexistence de la coupe 6=6 à l'époque, ne pouvaient guère être perçus comme des 6-6 ; le vers qu'une *bonne sœur* rend s6 est même le premier du poème : ainsi la forme 4-4-4

141. En faveur de l'idée d'une pure et simple inhabileté métrique de Verne, on pourrait objecter que dans *Quel cerveau singulier que celui d'un poète !* (même manuscrit nantais) l'extrême maladresse syntaxique, sémantique et métrique du vers *Le blond habitant des monts Parnasse, Hélicon*, n'est pas justifiée par la référence à un monstre, tel que Madame C..., puisqu'il désigne clairement Apollon qui couronne les bons poètes. L'auteur risquait fort de s'entendre répliquer par un lecteur contemporain qu'il n'était « assurément pas un habitant du Parnasse ou de l'Hélicon ! ». Mais, justement, tel est son propos : il explique – le plus maladroitement possible – que son crâne ne mérite pas d'être examiné par un pluriénologiste parce qu'Apollon ne lui a pas, hélas, départi sa brillante couronne.

s'impose avant que le *la* du classique 6-6 ait été donné, et que la périodicité 6-6 s'impose contextuellement. Or à défaut de conformité à un stéréotype tout à fait bien établi, la forme 4-4-4 est remarquable par sa périodicité interne. On peut donc imaginer qu'il n'y a là aucune sorte de discordance avec un mètre 6-6 dont l'existence même est si douteuse qu'il peut être hors de question, et hors d'atteinte¹⁴². À ce niveau d'analyse du 444, il s'agit d'une sorte de mètre fondamental, exotique certes et qu'il ne faudrait pas appeler alexandrin, et non d'un simple mètre d'accompagnement. Dans la foulée, aux six vers CPs6 métricométriquement repérés, on peut adjoindre, par extrapolation métrique à l'échelle de la stance, les vers *Qui règne alors, – me fait pleurer. – Pourquoi cela ?* à la fin du premier quatrain et même peut-être *Qui me brûlaient – encor, ma sœur, – à mon réveil* à la fin du troisième. Dans cette perspective, qui explique pourquoi les « confidences » du second quatrain sont mesurées en 6-6 (elles n'y occupent que deux vers), on reconnaît deux stances métriquement homogènes en tant que suites périodiques non seulement de vers à rythme 4-4-4, mais bien, vraisemblablement, à mètre composé et fondamental 4+4+4, chaque hémistiche 4-syllabique étant métriquement autonome*.

Dans cette régularité, il y a tout de même une flagrante irrégularité. D'abord, – et c'est ce qui devait frapper comme initial et flagrant –, la métrique classique écartant généralement les vers complexes non-stéréotypés, il devait être surprenant de tomber, dans un recueil de facture classique, sur des vers longs qui ne soient pas des 6+6 (ou des 4+6...) : déviance initiale, figure plausible du *trouble* amoureux, de son irruption, etc. Une autre irrégularité consiste en ce que si chaque stance avait bien un mètre de base, et même était une suite périodique simple de vers (que ce soit en 6+6, ou en 4+4+4), la suite de stances formant le poème, régulière sur le papier et théoriquement quant au total 12-syllabique (confirmé par la justification à gauche), n'était telle qu'en apparence : il n'y a plus, à ce niveau, une suite périodique (réelle, continue) quant au mètre. On se trouve plutôt dans une situation inédite, théoriquement intéressante mais exceptionnelle, où, au lieu qu'un vers à forme d'accompagnement se substitue parfois à la forme de base comme aléatoirement dans une suite périodique en mètre, un mètre de base se substitue parfois, comme aléatoirement, à un autre mètre de base, *comme si* il lui était équivalent ; car les quatrains à mètre 4+4+4 n'alternent pas ici d'une manière régulière avec les quatrains à mètre 6+6. Et ainsi la forme 4+4+4 n'est pas simplement une forme d'accompagnement de la forme 6-6 ; mais, plutôt, la périodicité en forme 4-4-4 apparaît comme en accompagnement ou substitution de la périodicité en forme 6-6. Ainsi, dans ce qui est une sorte d'expérience métrico-poétique, en régularisant pour ainsi dire l'irrégularité, Châtillon, poète régulier, ne l'a pas tout à fait liquidée, il l'a élevée de niveau¹⁴³.

Cette expérience de régularisation du 4-4-4 en tant que telle a une pertinence proprement littéraire. La conversation amoureuse, l'*escalier* (mot qui revient conclure le poème), la forme même 4-4-4, évoquent peut-être en 1866 *Hernani* et l'émergence, depuis 1827 environ, de l'irrégularité et du ternaire dans le théâtre romantique en alexandrins. Ce qui était naturel sur la scène, où sont censées converser des personnes

142. Les discordances qu'il faudrait supposer dans les quatrains amoureux semblent d'autant plus extraordinaires que dans la plupart des cas le second hémistiche ne constituerait pas un syntagme, même virtuel*.

143. En outre, ce faisant, il pratique une forme de « polygamie » métrique, si son 4-4-4 est irréductiblement tel (et non 8-4) ; cf. monogamie*.

réelles et vivantes, ne l'était pas encore, ou pas tant, dans un recueil de poésies. L'expérience de Châtillon consiste donc à essayer d'acclimater le 4-4-4 dans la poésie lyrique – à vrai dire, tout de même, encore dialoguée (ça ne se présente pas comme la voix du seul poète) –, en déplaçant le niveau de rupture avec la périodicité qui fait le mètre. Ce faisant, plutôt qu'il ne progresse dans l'assouplissement de l'alexandrin, il invente un mètre fondamental*, comme si le cœur avait son mètre que la convention ne connaît pas¹⁴⁴.

Dans cette strophe des *Chansons pour elle* de Verlaine (1891, italiques miennes),

Jusques à votre menterie,
 Bouche fleurie,
 Jusques aux pièges mal tendus
 Tant attendus,
 De tant d'appas, de tant de charmes,
 De tant d'alarmes,

Tout pervertit, *tout* avertit mes tristes larmes,

en l'absence d'un 6-6 manifeste dans le contexte, la coupe 4-4-4 ou [4-4]-4 paraît apparentée aux distiques 8/4 qui lui servent contextuellement de repère (sorte de mesure de base), et notamment au dernier, rythmé même 4-4/4, où la répétition de *de tant* est parallèle à la répétition de *tout*. En un tel contexte, l'équivalence par association 4-4-4 = 6-6 semble tendre à être complétée ou remplacée par une équivalence contextuelle à base de 4. Rares sont cependant les tentatives en ce sens dans les 12-syllabes jusqu'à la fin du XIX^e¹⁴⁵.

2.7.3.2.5 Rythme métrique et rythme non-métrique

L'observation métricométrique fait apparaître entre la mesure 6-6 et les mesures d'accompagnement du 6-6 une différence stylistiquement importante. Alors que, chez certains poètes des années 1850 à 1880 environ, l'analyse en 6+6 conduit à reconnaître des cas d'assez forte discordance entre rythme métrique 6-6 et rythme apparent, les coupes ternaires sont généralement beaucoup plus évidentes, comme dictées par le sens. Ainsi, dans ce vers de Mallarmé, *Lève l'ancre pour une exotique nature !* une coupe 8^e est improbable dans *exo-tique*, et la coupe 6-6 par conséquent probable dans *une – exotique*, si l'argumentation développée à ce sujet dans *Théorie du vers* est correcte ; et dans ce vers de Verlaine, *Avec des particularités curieuses*, le caractère improbable d'une coupe 8^e dans *particulari – tés* rend probable une césure quasi clandestine dans

144. En admettant que dans ce poème le 4-4-4 n'est pas analysable en [4-4]-4, son caractère radicalement ternaire, non monogamique, peut l'apparenter à la métrique de la chanson.

145. J'ai proposé une analyse métrique de ce poème dans « Métrique littéraire et métrique de chant : Sur une *Chanson pour elle* de Verlaine », dans la *Revue Verlaine* n° 1, 167-177, Charleville-Mézières, 1993. Dans le quatrain de *La Samaritaine* (1897, cf. ci-dessus § 2.5.1, n. XXX), les coupes ternaires, 4^e et 8^e, sont indiquées dans le texte par des tirets pour les neuf 12-syllabes concernés ; dans la seule de ces dix-huit coupes qui précède une féminine récupérée (*huil – es*), l'auteur a placé le tiret, de manière assez naturelle, après la fin de l'expression *sémanique* associée* à la seconde mesure de quatre syllabes (*huiles –*). On constate que ces 4-4-4 ou 8-4, non associés à des 6-6 par rapport auxquels ils pourraient faire figure de mètres d'accompagnement, sont associés à des distiques 4/4 qui renforcent leur caractère fondamental. Cependant ce texte est présenté dans la pièce comme celui d'une « chanson », ce qui explique sans doute les italiques et peut-être les tirets, ainsi peut-être que leur métrique particulière.

particu-larités ou *particul-arités*, sémantiquement et stylistiquement pertinente, au XIX^e siècle, dans un poème concernant l'homosexualité masculine¹⁴⁶.

Reposant sur des régularités de corpus, l'argumentation métricométrique donne des indications (plus ou moins fiables) sur la métrique de l'auteur, pas forcément sur celle de ses lecteurs même contemporains, moins encore celle des lecteurs d'une époque postérieure.

2.7.3.2.6 Ambivalence rythmique, voire métrique

La question parfois posée « Tel vers a-t-il une césure sixième *ou* la coupe ternaire 4-4-4 ? » présuppose généralement que s'il a l'une, il n'a pas l'autre. Cette hypothèse d'incompatibilité n'a jamais été établie. L'hypothèse de compatibilité, et plus précisément l'hypothèse suivant laquelle, vers les années 1850 à 1870, certains 12-syllabes ont simultanément une césure classique *et* une forme ternaire, c'est-à-dire sont des 6+6 tout en étant rythmables en 4-4-4 (voire 3-5-4, ou 8-4, etc.) est très vraisemblable. Elle suggère une explication de l'émergence historique des formes dites ternaires comme contextuellement substitutives de la coupe 6-6 : certains poètes, et leurs lecteurs avec eux, à force de cultiver les vers où le sens imposait un rythme tel que 4-4-4 pendant que le contexte métrique imposait la mesure 6-6, se sont progressivement accoutumés à percevoir simultanément ces deux formes distinctes dans le même objet, et ainsi à les assimiler. Ainsi de l'ambivalence rythmique peut naître une sorte d'équivalence de type associatif et culturel. D'une telle évolution peut naître un clivage au niveau de la communication littéraire ; le poète qui mélange comme équivalents (par association née de l'ambivalence) des 4-4-4 non coupés 6-6 avec des 6-6 risque de donner à nombre de ses lecteurs qui n'ont pas fait le même apprentissage que lui le sentiment du faux ; ce qui n'a pas manqué de se produire fréquemment au XIX^e siècle¹⁴⁷.

Un vers isolé n'étant pas un vers (à moins d'être d'un type stéréotypé, familier au lecteur), je présenterai ci-dessous, plutôt que des vers isolés, des suites de vers composés autres que l'alexandrin, sans prétendre illustrer toutes les formes qu'on peut rencontrer. Pour permettre au lecteur de tester sa perception de la mesure – en les lisant attentivement, mais sans « compter » sur ses doigts pour ainsi dire –, j'ai glissé vers la fin de certaines suites un « faux » de mon cru, corrigé en note.

146. De nombreux cas de ce type sont discutés dans *Théorie du vers* ainsi que dans Gouvard (1994b).

147. Analogue au sentiment de ces lecteurs est, sur le plan théorique, la position de Paul S. Verluyten (1982, 1992), lequel, rejetant pour des raisons *a priori* l'idée d'une équivalence possible entre 4-4-4 et 6-6 chez certains poètes, voit dans des vers tels que *Avec du sang déshonoré d'encre à leurs mains* (Verlaine) une coupe 6-6 avec accent alternatif* sur la sixième syllabe (*désho - noré*). Qu'un tel accent soit en effet souvent plausible n'est dans de nombreux cas, je pense, qu'une conséquence de la pertinence d'une coupe 8^e. Et qu'il soit imaginable ne garantit pas qu'il soit toujours judicieux ; faut-il scander *avec du sang déshonoré* comme ces enfants qui récitent *La cigale ayant chanté...* pour sauver une théorie métrique pure et dure ?

Un argument en faveur de l'analyse sans coupe 6^e peut être tiré de la méthode métricométrique*. On remarque dans les 12-syllabes de Verlaine jusqu'à *Parallèlement*, de Mallarmé, de Rimbaud (sauf ses « derniers » vers), et de *l'Album Zutique*, ainsi que dans *Cyrano de Bergerac* de Rostand (plus tardif, mais comparable) que, quand la 7^e voyelle est féminine, cela n'empêche pas que la 9^e puisse l'être, ce qui confirme la possibilité pour des syllabes féminines de se suivre à un intervalle de deux. Mais quand la 6^e est féminine, alors la 8^e ne l'est pas. La théorie accentuelle de Verluyten ne peut pas rendre compte de cette observation, dont rend compte, en combinaison avec le Statut non-conclusif des voyelles féminines, l'idée que tout vers de ce corpus qui n'a pas une coupe 6^e a une coupe 8^e.

2.7.3.3 Mètre 4-5

Du mètre¹⁴⁸ 4+5, rare hors des textes de chanson, on pourrait vous chanter : *J'en ai du fin – et du bien râpé, / Mais ce n'est pas – pour ton fichu nez...* En voici tout de même deux strophes extraites de l'« Art poétique » de Verlaine (ordre des stances modifié) :

O qui dira les torts de la Rime ?
 Quel enfant sourd ou quel nègre fou
 Nous a forgé ce bijou d'un sou
 Qui sonne creux et faux sous la lime ?
 De la musique avant toute chose.
 Pour cela préfère l'Impair
 Plus vague et plus... soluble dans l'air,
 Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.¹⁴⁹

Beaucoup, qui se laissent prendre aux mots, croient, ou désirent croire, que de tels vers sont en effet de la « musique ». Mais, si on tient absolument à leur coller cette étiquette¹⁵⁰, alors il faut inventer un nouveau terme pour désigner la musique elle-même, par exemple ce qui comporte une métrique chronologique et un système d'intervalles mélodiques, toutes choses évidemment absentes de ces vers à moins qu'on ne prenne la peine de les mettre en musique. Car, quels que soient les termes qu'on emploie, il est dommage de confondre en idée, dans des analyses théoriques, les systèmes impliquant synchronies et intervalles mélodiques déterminés (comme notre musique traditionnelle) et tout ce qu'on s'imagine simplement être agréable à l'oreille parce qu'on prend plaisir à l'entendre, ou simplement à le lire¹⁵¹. La confusion est encore facilitée par le fait que, si des vers utilisent une formule métrique particulièrement commune dans les textes de chansons, alors ils peuvent évoquer (« connoter », diraient peut-être certains) l'atmosphère de la chanson. Mais évoquer ou connoter le chant ou la musique, et être de la musique, n'est pas la même chose.

148. Le signe + signale que, dans ce mètre 4-5, la coupe est une coupe de composition, sauf exceptions comme, dans le poème cité, la coupe devant féminine du vers *Oh ! la nuance seule fiance* (forte nuance relevée par une espèce de « rime » interne – disons *rime léonine*, pour faire instruit, mais est-ce une rime ? –).

149. Pour clarifier l'exemple et le test, j'ai inséré des points de suspension dans *plus ... soluble* (coupe qui semble échapper à certains commentateurs). Mais le vers faux (§2 v2, il faudrait *Et pour cela*) n'est pas de mon cru : je le prélève dans une citation du *Verlaine* de Pierre Martino (Boivin, 1951) qui cite cette strophe, de mémoire sans doute, comme illustration même du « mètre impair », mais trahit au contraire par cette inadéquation (il mélange du pair et de l'impair) le fait que la notion même de mètre « impair » est une mystification. Le 4-5 peut être inspiré par des textes de chanson.

150. Par un intéressant paradoxe, ceux qui appellent « musicaux » ce genre de vers sont souvent ceux qui n'en sentent pas la métrique du tout et n'y deviennent pas instinctivement la décomposition en 4-5, qui n'est pas stéréotypée et risque d'être masquée dès le vers 3 par le suspens de *soluble* à la césure.

151. L'idée que l'oreille éprouve du plaisir quand on prend du plaisir à ce qui passe par elle explique peut-être de nombreux jugements portés, généralement sans justification, sur le caractère « musical » de tel ou tel texte. Cette illusion provoque, en matière d'évaluation grammaticale, des effets bien connus des grammairiens ; par exemple on entend souvent condamner comme « choquants pour l'oreille » des énoncés du genre de *Pourquoi tu veux que je viens ?* qui ne présentent de particularité que syntaxique (choix du mode). Quand l'abbé Bremond, préférant *Et les fruits passeront la promesse des fleurs* (Malherbe) à *Et les fruits passeront Les promesses des fleurs*, explique la différence de beauté par la substitution du son /e/ au son /a/, il oublie qu'en changeant ainsi de phonème on change aussi de nombre (singulier/pluriel) et néglige les effets sémantiques et théoriques de cette réécriture.

2.7.3.4 Mètre 4+6

Le 4+6, mètre d'origine provençale, qui s'est répandu avec divers accommodements dans diverses cultures européennes (le onze-syllabe italien en est une variante généralement féminine à hémistiches solidaires*), et a parfois été le mètre noble par excellence avant la période classique (cf. la *Chanson de Roland*, en composition lâche*), n'a jamais été tout à fait oublié, même si, à certaines époques (postérieures au XVI^e) on a eu tendance à le réserver à des genres de ton léger, ou apparenté à la chanson¹⁵², ou évoquant la tradition marotique, ou médiévale, etc. Il est alors fréquent dans l'épigramme ; en voici un exemple de Jean-Baptiste Rousseau, représentatif par la combinaison de ce mètre avec une forme fixe de type strophique d'origine médiévale (abab bc cded) :

Par trop bien boire un curé de Bourgogne
De son pauvre œil se trouvait défermé.
Un docteur vient : — Voici de la besogne
Pour plus d'un jour. — Je patienterai.
— Ça, vous boirez... — Hé bien ! soit ; je boirai.
— Quatre grands mois... — Plutôt douze, mon maître.
— Cette tisane. — À moi ? reprit le prêtre ;
Vade retro. Guérir par le poison ?
Non, par ma soif. Perdons une fenêtre,
Puisqu'il le faut ; mais sauvons la maison.¹⁵³

2.7.3.5 Mètre 4+6 dans l'ordre et dans le désordre

Dans cette strophe du « Cimetière marin » de Paul Valéry,

Temple du temps, qu'un seul soupir résume,
À ce point pur je monte et m'accoutume,
Tout entouré de mon regard marin ;
Et comme aux dieux mon offrande suprême,
La scintillation sereine sème
Sur l'altitude un dédain souverain.

pour qui perçoit l'équivalence du vers *La scintillation sereine sème* avec les autres vers, cela risque d'être sur la base d'un rythme 6-4 (frontière après *scintillation*) : car les rythmes 4-6 et 6-4 ont en commun d'être constitués d'un membre de quatre syllabes et d'un de six, forcément contigus dans un cas comme dans l'autre : seule l'orientation temporelle diffère¹⁵⁴. Dans l'hypothèse d'une telle interprétation, la mesure propre du

152. Un mètre peut suggérer une atmosphère de chanson s'il est fortement associé, dans la mémoire, à des textes de chanson présentant la même mesure au moins sur le papier. Tel est vraisemblablement le cas du 4+6, quand, par exemple, dans *Les Contemplations*, Hugo l'emploie, dans les sizains de « Lise » (*J'avais douze ans ; elle en avait bien seize*) dont la facture (abab aa) connote également la chanson.

153. Si vous avez trouvé le vers faux, vous avez tout faux : il n'y en a point.

Sur le 4-6, voir Michel Burger (1957, qui compare aussi l'histoire de l'*endecasillabo* italien), ainsi que P. Verrier.

154. La conscience de la différence entre 4-6 et 6-4 empêche certains méticiens de discerner ce que ces formes ont de commun ; ainsi, semble-t-il, Tobler (p. 114), que ce manque de perspective tend heureusement méfiant à l'égard des analyses selon lesquelles des 6-4 seraient souvent mélangés à des 4-6 au Moyen Âge. Quicherat (1850 : 181), citant des 6-4 disséminés au milieu des 4-6 dans des comédies de Voltaire, et recon-

cinquième vers – si par *mesure* on entend comme ici une propriété commune (périocité ou équivalence) et non pas n'importe quelle propriété observée – ne peut être ni le rythme 4-6, qu'il ne possède pas exactement, ni son rythme 6-4, qui n'est pas exactement équivalent en contexte, mais ce qu'il y a d'équivalent au rythme 4-6 des vers voisins et au rythme 6-4 de celui-là (*ordre interne**), et qu'au besoin on peut noter par la formule « 4-6 » où le soulignement signale la non-pertinence de ce qu'on peut appeler l'*orientation**¹⁵⁵ ; la coupe apparemment mobile, puisque si on fixe l'orientation elle paraît se déplacer de la 4^e à la 6^e syllabe, apparaît donc bien restant d'une certaine manière fixe, si on neutralise l'orientation des sous-mesures. Quelques strophes plus bas, dans un contexte métrique semblable, le vers *Sais-tu, fausse captive des feuillages*, où l'interprétation 4-6 impliquerait une syllabe féminine conclusive du premier sous-vers (comme si on disait *fausseau*), se prête plus régulièrement à une coupe 6=4 analytique (*cap-ti-ve*), tout comme, d'une manière plus évidente, *La sainte impatience meurt aussi*¹⁵⁶. Dans le dernier tercet du même poème :

Envolez-vous, pages tout éblouies !
Rompez, vagues ! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs !

La syntaxe de l'avant-dernier vers, convergeant avec la pression métrique du contexte en faveur du rythme 4-6, y propose pour ainsi dire d'abord à l'oreille un sous-vers 4-syllabique à féminine conclusive, violemment contraire au rythme naturel de la langue (« Rompez, vagues » ? en tout cas ce début me rompt les ouïes). Mais la plus proche équivalence rythmique disponible, 6-4, est aussitôt proposée par la reprise de l'impératif de rupture (*Rompez, vagues ! Rompez – d'eaux réjouies*). En supposant que la perception d'un lecteur à l'« oreille » classique puisse ainsi travailler par étapes, on est donc en droit d'imaginer l'éventualité pour de tels vers d'une *perception dynamique* de la mesure, conduisant d'une première interprétation mal tolérable (éventuellement subconsciente) à une interprétation plus aisée. – Pour certains poètes de la seconde moitié du XIX^e, la question « Ce vers a-t-il la coupe 4-6 ou la coupe 6-4 » ne devrait pas exclure *a priori* l'hypothèse d'ambivalence ; en l'absence (jusqu'à plus ample informé) d'arguments contraires, celle-ci n'est pas invraisemblable, par exemple, dans cette suite de vers des *Fêtes galantes* (1869) : *Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur / Et leur chanson se mêle au clair de lune, // Au calme clair de lune triste et beau...*

Malgré l'exemple du onze-syllabe italien (4=6), le mélange du 4-6 et du 6-4 est exceptionnel ou inexistant dans la poésie française classique (au moins dans le style sérieux), avant la seconde moitié du XIX^e où certains auteurs l'emploient même dans la poésie lyrique (comme dans cette strophe de Valéry) ; encore le font-ils dans un contexte où 4-6 domine, de sorte que 6-4 n'y apparaît généralement que comme *variante d'accompagnement* (parfois alors à hémistiches solidaires* comme nous venons de voir) de la *mesure fondamentale* 4-6 (les hémistiches pouvant rester autonomes*) ; ceci paraît

missant explicitement qu'il s'agit d'une inversion de sous-vers déclare : « L'harmonie de tous ces vers est nulle pour notre oreille », témoignant peut-être par là qu'il n'en sent pas l'équivalence métrique faible, ou que, haute d'habitude, il ne peut se contenter d'une telle équivalence ?

155. Cf. J.-M. Gouvard (1992) à propos de l'ordre des éléments 3, 5 et 4-syllabique dans le 12-syllabe.

156. Il pourrait n'être pas indifférent que dans nombre de ces 6-4, la quatrième voyelle peut tout de même recevoir un accent allemand (cf. Verduyten, 1989)

lié à l'inexistence à la même époque (à ma connaissance) de poèmes dont tous les vers seraient mesurables en 6-4, et aucun en 4-6.

Une séquence du type 4 - 6 - 4 - 6 - 6 - 4 - 4 - 6 ... n'est pas périodique (au niveau des 4s et des 6s), la permutation d'un élément de 6 et d'un élément de 4 rompant la périodicité. La possibilité de permuter le 4s et le 6s dans un 4-6 témoigne donc (s'il en est besoin) du fait que 4-6 est une mesure complexe, dont 4 et 6 ne sont que des éléments. La suite que nous venons de citer est une suite périodique (simple) de 4-6s, mais elle n'est pas une suite périodique (binaire) de 4s et de 6s.

On lit souvent, même s'agissant de périodes antérieures au XIX^e, que le 6-4 peut se mélanger au 4-6 comme si la chose était assez banale ; mais cette analyse semble le plus souvent n'être pas suffisamment fondée. Ainsi, suivant Jean Mazaleyra (1974 : 132) :

Le décasyllabe traditionnel s'établit par exemple, comme on sait, sur deux formules concurrentes, l'une en cadence majeure 4//6, la plus commune, *Frères humains // qui après nous vivez*, l'autre en cadence mineure 6//4 : *Se frères vous clamons, pas n'en devez*.

L'analyse du vers ainsi isolé paraît aller de soi pour le lecteur d'aujourd'hui. Mais on lit aussi dans la même *Épître Villon* (1462), ce vers :

La pluie nous a buez et lavez, [e de pluie numéraire]

qui paraît, en lisant selon la même pente, difficilement mesurable en 4-6 (coupe quatrième après proclitique dans *nous* – a, comme dans l'exemple de Mazaleyra *vous – clamons*), mais paraît encore plus difficilement mesurable en 6-4 (avec coupe sixième dans *bu-és*). Serait-ce donc que Villon mélange les coupes 4-6, 6-4, et 5-5 (*La pluie nous a – bués et lavés*) ? La liberté même de ces analyses rythmiques interdirait de leur attribuer une signification métrique : il s'agirait alors d'espèces de vers libres. Ces exemples, c'est-à-dire ces expériences de lecture, peuvent donc nous donner l'occasion de remettre en question notre compréhension de la langue de l'époque. Ces pronoms que nous, modernes, ressentons comme (fortement) clitiques, c'est-à-dire d'une certaine manière complètement dépourvus d'autonomie et comme greffés sur une forme verbale qui les suit, avaient-ils le même statut de clitiques* permanents dans la langue de François Villon il y a cinq cents ans ? Je n'en sais rien, mais je parierais que non, et que tous ces vers pouvaient sonner en leur temps comme d'honnêtes 4-6. En tout cas, qu'un pronom soit fortement conjoint et clitique* (accidentellement parasite) dans notre langue ne suffit pas à prouver qu'il l'était, ou l'était forcément, dans celle de Villon¹⁵⁷. – Enfin, dans l'hypothèse où ces deux vers de l'*Épître* présenteraient bien un *vous* ou *nous* proclitique 4^e, il resterait encore à montrer qu'un proclitique ne peut pas conclure une mesure chez Villon¹⁵⁸.

157. Sur la prononciation de ce vers, et pour d'autres illustrations de la nécessité d'assujettir l'analyse métrique à l'analyse linguistique, voir encore, ci-dessous, § 2.9. A plus forte raison il est douteux qu'un vers tel que *Qu'encor ne die je ma desirance* doive être considéré comme présentant, suivant la mesure 4-6, une féminine 5^e initiale de la seconde mesure (comme suivant Tobler, p. 113).

Yves C. Morin me signale que le dictionnaire de Lanoue (première édition, 1596) « implique que dans *je vous ay* l'enchaînement [syllabique] n'est pas obligatoire entre *vous* et *ay* ».

158. Les entrevers *il fut des / Escumeurs* et *la plus / Belle rose* du *Testament* (sumes en xvii et clvi dans l'édition de Thuauc chez Picard, 1923) suggèrent la possibilité qu'un clitique (ou quasi) soit séparé de sa base par une frontière de mesure chez Villon.

Grammont (1924 : 39), confondant sous l'étiquette pseudo-générique de *décasyllabe* divers types de vers composés dont le total numérique est dix, mentionne qu'on « les » a césurés après la sixième syllabe « plus rarement qu'après la quatrième » en citant cet exemple isolé d'*Aiol* : *Trestoute la plus belle que quesirés*, où la féminine sur-numéraire de *belle* est en effet un bon indice de composition (lâche*) 6+4 ; mais il omet de préciser que ce vers accompagne non pas des 4-6, mais d'autres 6-4 (le mètre 6-4 fonctionne comme fondamental dans *Aiol*¹⁵⁹) ; plus judicieusement, M. Burger (1957 : 21), traitant du Moyen Âge, mentionne les deux coupes, mais précise qu'elles « ne se rencontrent pas concurremment dans un même poème épique », et se montre sceptique sur les 6-4 rencontrés par Bédier dans *La chanson de Roland*.

Dans *Le Vers français* (1973 : 61), F. Deloffre écrit au sujet du « décasyllabe » : « Il est le mètre choisi par Voltaire dans sa *Henriade*, soit sous sa forme classique, 4+6, soit parfois, à titre de licence, sous la forme 6+4 ». Cependant *La Henriade* est entièrement écrite en alexandrins et on y chercherait en vain un seul « décasyllabe » de quelque manière qu'il soit coupé. Quicherat (1850 : 181), cité par Tobler (116), signalait bien que Voltaire a mélangé « ça et là » des 6-4 avec des 4-6 ; mais il précisait que c'était « dans ses comédies », et que c'était en cela « peut-être le seul parmi tous les poètes modernes » ; et surtout il en produisait des témoignages pertinents ; ainsi :

Vous en êtes capable. – Assurément.	F4
Il ne repose point, car je l'entends.	s4
Il est si sérieux. – Si plein d'aigreur.	M4

Dans les deux seules comédies *Nanine* (1749, d'où Quicherat tire ses citations) et *La Prude* (1747), on trouve en effet vingt-et-un vers, soit moins de un sur cent, présentant la propriété PCMFs4 (cf. les critères métricométriques* du Formulaire) ; aucun de ces vingt-et-un vers ne présente la propriété PCMFs6 ; c'est un fort indice pour penser que l'immense majorité des vers de ces comédies sont des 4-6 à hémistiches autonomes (4+6) ; et qu'une infime minorité restante sont des 6-4 également composés (6+4) ; donc que tous ces vers sont au moins des 4+6v, où la forme 6-4 n'est qu'une variante d'accompagnement¹⁶⁰ du 4-6 fondamental. Dans une analyse portant sur la totalité des 10s de Voltaire, Jean-Luc Guilbaud (1995) a observé, dans les textes à base de 4-6, un et un seul vers PCMFs6 hors des comédies : « *Nous la trouverons bien,* » dit la *Pucelle* : il pourrait être significatif que ce vers de *La Pucelle d'Orléans* mentionne un propos rapporté (comme l'incise en témoigne), ce qui le rapproche du théâtre : ce genre présente des conversations, et celles-ci peuvent se présenter comme plus naturelles qu'un pur texte écrit ; l'affaiblissement de l'équivalence métrique, ou le passage à une variante d'accompagnement, apparaît ainsi comme un indice ou un symptôme du naturel. D'autre part, une motivation n'en excluant pas une autre, il est significatif que ces légères altérations de la périodicité apparaissent dans des comédies ou dans un récit historique irrespectueux. L'écart métrique peut alors fonctionner comme figure d'écarts d'autre sorte. – Il faut surtout noter que chez les classiques, semble-t-il, cette pratique de Voltaire est exceptionnelle.

¹⁵⁹ Ephraïm Mikhaél (seconde moitié XIX^e) a essayé le 6-4 comme mètre fondamental.

¹⁶⁰ Les 6-4 de Voltaire apparaissent la plupart du temps dans des passages un peu vifs ; par exemple, sur les vingt et un vers évoqués, deux seulement ne présentent de frontière de réplique ni interne, ni externe ; dans onze cas, la césure 6e correspond à une frontière de réplique ; cf. Guilbaud, 1995.

Le récent « Que sais-je ? » sur *La Versification* (1990, p. 29) illustre la coupe 6-4 par le vers *Où seul avec la Nuit, maussade hôtesse des Fleurs du mal*, mais une coupe après *avec* n'est pas à exclure chez Baudelaire, à une époque où, parmi d'autres et plutôt en tête de file que dans le peloton (cf. Gouvard, 1994b), il pratiquait la suspension sur proclitique à la césure de l'alexandrin. Le vers qui succède immédiatement à ce supposé 6-4 dans « Les ténèbres » est *Je suis comme un peintre qu'un dieu moqueur* ; il présente, pire qu'une préposition polysyllabique comme *avec*, le proclitique *un* à la 4e voyelle ; mais sa féminine 6e rend peu vraisemblable la coupe 6-4, dans le contexte de l'œuvre. La seule périodicité plausible du sonnet entier est donc en 4-6, mesure qui suspend à la césure, dans *Où seul avec – la Nuit, maussade hôtesse*, le syntagme désignant une décevante compagne d'alcôve.

D'une manière générale, les jugements des métriciens français selon lesquels le 6-4 se mélangerait au 4-6 – toutes époques confondues – sont à considérer avec une certaine méfiance (voir aussi le cas de mélange avec 5-5 au paragraphe suivant). Quicherat (1850 : 62), qui « connaît la musique », et cite Marmontel selon qui « ce changement de coupe répugnerait à notre oreille », paraît¹⁶¹ donc fondé à citer ce vers de La Fontaine, *Mesdames, je... ferai tout mon possible*, comme cas de « muette à la césure », c'est-à-dire 4-6, sans même envisager la permutation des sous-mesures en 6-4. Cet exemple présente accessoirement l'intérêt d'illustrer le statut d'*e* optionnel masculin (par position dans *je ferai*) et la nécessité de distinguer les *e* masculins et féminins : dès lors que le rythme est suspendu après le proclitique *je*, il apparaît que son *e* peut être rythmiquement conclusif.

Le premier vers des *Fêtes galantes* de Verlaine (1869), *Votre âme est un paysage choisi* commence peut-être par un clin d'œil de reconnaissance métrique au lecteur choisi, invité à percevoir d'emblée, malgré le proclitique 4^e, la mesure 4+6 détachant à la première frontière métrique du poème le syntagme *paysage choisi*, et finalement tout le développement qui suit et constitue le poème ; le même petit volume se termine par un « Colloque sentimental » de même mesure, où seul le vers *Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne ?* refuse absolument la périodicité en 4+6 et impose la forme 6-4 ; il peut être significatif que cet affaiblissement de l'équivalence advienne au cours du dialogue inséré au cœur de ce poème, et de plus, dans la première réponse déconcertante du spectre rejetant l'invitation au souvenir¹⁶².

2.7.3.6 Mètre 5+5

Le 5+5 (*Taratantara* comme dit Bonaventure des Périers), malgré son total théorique de dix, n'a rien à voir avec le précédent, et, par ses fréquences relatives d'emploi, semble plus systématiquement propre, à diverses époques, à évoquer l'atmosphère de la

161. Une étude distributionnelle systématique du 4-6 à l'époque classique reste à faire.

162. C'est encore ce contestataire *pourquoi voulez-vous donc* de conversation qui gêne, par son verbe, la périodicité (6+6), dans ce 12s de « Les uns et les autres » (1871, publié dans *Jadis et Naguère*), – *Parlez-moi. – De quoi voulez-vous donc que je cause ?* d'une manière d'autant plus étonnante à l'époque qu'une coupe 8' entre *voulez-vous* et *donc* paraîtrait bien peu évidente. Ce dialogue de Rosalynde et Myrtil dans un parc de Watteau s'apparente aux deux pièces liminaire et terminale des *Fêtes galantes*.

C'est encore par des réponses déconcertantes que « Moi », rejetant toutes offres à boire des boissons traditionnelles, fussent-elles idéologiques, rompt ou achève de rompre la périodicité dans chaque scène de « Comédie de la Soif » de Rimbaud.

chanson, comme du reste le mètre 5-syllabique dont il est composé (cf. *Quand nous chanterons – le temps des cerises...*), et qui l'accompagne souvent en clausule^{163*}. La première strophe de « Dénonciation de l'esprit des bois », dans *Les Chansons des rues et des bois* de Hugo, illustre bien ce ton :

J'ai vu ton ami, j'ai vu ton amie ;
 Mérante et Rosa ; vous n'étiez point trois.
 Fils, ils ont produit une épidémie
 De baisers dans les nids de mon bois.¹⁶⁴

L'usage du 5+5 est conventionnel dans ce ton léger. Mais Baudelaire (« La mort des aimants »), Verlaine à partir des *Poèmes Saturniens*, en usent dans des tonalités bien différentes.

2.7.3.7 Étrange mélange

Dans ces vers du « Cimetière marin », succédant aux vers 4-6 (ou 6-4) de la strophe citée plus haut :

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change !
 Après tant d'orgueil, après tant d'étrange M4, M6
 Oisiveté, mais pleine de pouvoir,
 Je m'abandonne à ce brillant espace...

le deuxième vers détonne (du moins, je crois, pour certains lecteurs). Pour le sentir métriquement équivalent aux autres, il faut couper dans *or-gueil* (4-6) ou dans *a-près* (6 4), interprétation qui paraît douteuse dans le contexte des poèmes de l'auteur. Un fort parallélisme impose plutôt le rythme 5-5, favorisé d'une part par son caractère endométrique (considéré en lui-même, c'est comme une suite de deux 5s)¹⁶⁵, d'autre part, pour certains lecteurs, par la possibilité de le reconnaître comme réalisant une forme stéréotypée, mais qui de toute manière ne peut que dissoner comme radicalement différente, ou *étrange* comme dit la rime, en contexte de 4-6. Un tel mélange aurait fait l'effet d'une pure et simple faute à l'époque classique, mais Valéry est un contemporain du « vers libre », qui en l'occurrence, sous une périodicité théorique et « sur le papier » (notion de *décasyllabe*), injecte, par moments, une petite dose de vers-librisme.

C'est probablement par distraction que le récent « Que sais-je ? » sur *La versification* (1990, p. 29) me fait dire que « sa » forme fondamentale est 4+6, et que le 5+5, « vers d'accompagnement », « ne se trouve que mélangé au vers fondamental ». La « l'ête de faune » de Rimbaud (vers 1871, non publiée par lui) est sans doute l'un des tout premiers poèmes dans lesquels les 4-6 (ou 6-4) et 5-5 semblent se mélanger apériodiquement, mais là d'une manière insidieuse et dans l'atmosphère d'incertitude d'une *feuillée incertaine*. Verlaine ne pratiquera guère ce mélange des deux espèces de « décasyllabe » avant les années 1885 environ, et cette technique plutôt vers-libriste à l'intérieur du cadre formel du « décasyllabe » se révélera dans plusieurs poèmes de

163 Par exemple dans « Christine » de Leconte de Lisle dans les *Poèmes Barbares*.

164 Rendons à Hugo : *De baisers parmi les nids de mon bois*.

165 L'irruption d'un 4 6 unique au cours d'une série de 5-5s n'aurait pas cette propriété, la rupture de périodicité externe ne s'accompagnant pas de périodicité interne (4 différent de 6).

Parallèlement, en 1889, comme *Les morts que l'on fait saigner dans leur tombe* dont voici la dernière stance :

O toi, persécuteur, crains le vampire
 Et crains l'étrangleur :
 Leur jour de colère apparaîtra pire
 Que toute douleur.
 Tiens ton âme prête à ce jour ultime
 Qui surprendra l'assassin comme un crime
 Et fondra sur le vol comme un voleur.

Le premier distique semble imposer carrément le rythme 6-4 / 5, au lieu de 5-5 / 5 comme tous les autres dans le poème. Quand la métrique sera libérée, le mélange se fera anodin ; il l'est peut-être dans « Le Pont Mirabeau », où *Les mains dans les mains restent face à face* semble seul le 5-5 (dont la symétrie peut être figurative) dans une suite périodique en 4-6.

Dans ce premier quatrain de « Jeune ménage », poème écrit (1872), mais non publié par Rimbaud :

La chambre est ouverte au ciel bleu-turquin ;
 Pas de place : des coffrets et des huches !
 Dehors le mur est plein d'aristoloches
 Où vibrent les gencives des lutins.

suivant une analyse récente¹⁶⁶, « on retrouve les trois structures traditionnelles » du « décasyllabe », plus d'« autres formes ». Dans ce quatrain par exemple, « la structure 4.6 » apparaît, « altérée par une césure lyrique », au vers 2 ; la « structure symétrique 5.5 » apparaît au vers 1 ; la « forme 2.8 » apparaît aux vers 3 et 4. – Ces interprétations rythmiques sont envisageables, mais, en supposant leur justesse, sont-elles métriquement pertinentes (révèlent-elles une régularité, voire une périodicité) ? Par exemple, dès lors que le premier vers donne comme seul *la* imaginable le rythme 5-5, l'hypothèse d'une pression métrique 4-6 imposant une conclusion métrique sur la féminine de *placeu* est-elle fondée ? En tout cas elle ne va pas de soi et requiert une justification. Inversement, s'il existe dès le vers 2 une pression métrique assez forte pour suggérer la féminine conclusive, pourquoi ne suggérerait-elle pas, chose beaucoup plus banale pour l'époque, la coupe 4-6 au vers 3, puis, au vers 4, sinon la coupe 4-6 (avec suspens de *gencives* à son déterminant comme Rimbaud semble l'avoir pratiqué auparavant à la coupe 6-6), soit du moins la coupe faiblement équivalente 6-4, (en fait, 6=4) ? L'objet de cette discussion est simplement de souligner le caractère problématique de l'analyse métrique et le caractère radicalement ambigu de ce type de situation. Ainsi, en-deçà de la question : « Quel est le mètre de tel vers ? » peut se poser celle-ci : « Y a-t-il du mètre dans ce poème ? » ; cf. l'analyse sophistiquée de Jean-Pierre Bobillot¹⁶⁷ (1994). Si nous

166. Cf. Bernard Meyer, « Jeune ménage », dans *L'Alchimie du Verbe d'Arthur Rimbaud*, éd. par Sergio Sacchi, Edizioni dell'Orso, Alessandria, Italie, 1992, p. 101-120. Sur le problème des vers dans la prose, cf. « Illuminations métriques : lire ou faire des vers dans la prose à Rimbaud », dans *Rimbaud 1891-1991*, éd. par André Guyaux, Champion, 1994, 103-123, et « Des vers dans la prose : sur une strophe de Vauclous », dans *Poétique* 57, 76-80, Seuil, février 1984.

167. L'hypothèse envisagée par Bobillot suivant laquelle, dans les 10-syllabes ditto des à analyser de *Plates-bandes d'amarante...* du même Rimbaud, le vers « La Juliette, ça rappelle l'Hémione pourtant, l'ill ce non

extrayions d'une prose quelconque la totalité, en quelque sorte aléatoire, des phrases (par exemple) qui ont indubitablement et exactement dix syllabes, n'en trouverions-nous pas une quantité qui se prêtent spontanément à une interprétation rythmique comportant une coupe 4^e, 5^e, ou 6^e, – et sinon, « autre » ? Qu'en pourrions-nous tirer ? Rien de métrique, du moins sur cette simple constatation. Devant un texte aussi extraordinaire que celui-ci compte tenu de sa date¹⁶⁸, la tentative d'analyse métrique rencontre presque le problème, également non trivial, de l'identification et de la reconnaissance de *vers dans la prose*. Remarquez bien que juger qu'une analyse donnée est problématique n'est pas donner comme établi qu'elle est fautive : par exemple, compte tenu du caractère stéréotypé et même dominant du 4-6 à l'époque de Rimbaud, il n'est pas soutenu ici qu'une analyse scandant la féminine de *place* comme conclusive soit simplement erronée.

2.7.3.8 Mètre 5+6

On cite souvent les (rares) poèmes en 5+6 de Marceline Desbordes-Valmore, qui ont inspiré Verlaine¹⁶⁹. Voici par exemple le début du « Rêve intermittent d'une nuit triste » :

O champs paternels hérissés de charmillés,
Où glissent le soir des flots de jeunes filles !
O frais pâturage où de limpides eaux
Font bondir la chèvre et chanter les roseaux !
O terre natale ! à votre nom que j'aime
Mon âme s'en va d'un seul coup hors d'elle-même.¹⁷⁰

Les personnes dont la limite de distinction nette du nombre syllabique se situe au-dessous de huit risquent d'avoir parfois de la peine à s'y reconnaître exactement dans cette mesure, puisque les deux sous-vers qui la composent ne diffèrent entre eux que d'une syllabe. Ce problème disparaît évidemment si on chante ces vers ; la mesure 5-6 et le groupement des vers en distiques autonomes de rimes plates évoquent ici des paroles de couplets de chansons ; il s'agit du reste ici d'un auteur qui composait certains de ses poèmes en chantant ; mais ce n'est tout de même pas la même chose que de lire ces vers et de les chanter.

2.7.3.9 Vers complexes courts

Hors des textes de chant, dans la poésie littéraire classique, il est rare que des vers dont le nombre syllabique total est perceptible (plus petit que neuf) soient complexes. À titre

exclusivement, s'analyser en 4-6 à césure « dissonante » (féminine conclusive), peut s'appuyer sur le fait que *Juliette* concluait déjà comme trisyllabe (mais avec *i* voyelle et sans *e* numéraire) le vers précédent, et semble faire « rimer » son hémistiche avec le précédent d'une part et le suivant d'autre part.

168. *Qu'est-ce pour nous, mon cœur...*, écrit vers la même époque par Rimbaud, pose des problèmes d'analyse métrique assez voisins dans le cadre du 12-syllabe, avec référence à d'autres stéréotypes (au moins 6-6 et 4-4).

169. Ronsard a écrit quelques poèmes en 5+6 ; ainsi : *Belle dont les yeux doucement m'ont tué / Par un doux regard qu'au cœur ils m'ont tué...* (*Les Odes*, Livre V : 34). De Verlaine, voir par exemple *Lucien Létiinois* XVI dans *Amour*.

170. Lire : Mon âme s'en va toute hors d'elle-même

plutôt d'exception, voici une strophe des « Eages du Monde » de Molinet (fin XV^e) avec des rimes batelées* (signalées ici en italiques) en certaines fins d'hémistiches :

Throsne assuré, o glorieux Franchois,
 Quel bruyt, quel *chois* d'honneur a vous se tire !
 La pome d'or ce jour chut en vos *rois*,
 Vos rocqs, vos *roys* parerent vos parois
 De haut *arroi* d'imperiale *tire*,
 Mais tout empire et tel tient pomme et *pire*,
 Qui de l'*empire* est *empireur* :
 C'est toujours antan le meilleur.

La rime interne de l'avant-dernier vers implique (semble-t-il) la pertinence métrique (partielle) d'une division rythmique 4-n, telle que c'est le premier 4-syllabe qui rime en *-ire* (peut-être même Molinet supposait-il une pause, pour tenir compte de l'e féminin ?). Le vers *Qui de l'empire est empireur* est donc, à la fois, équivalent en tant que 8-syllabe au vers suivant *C'est toujours antan le meilleur* (qui n'admet pas le rythme 4-4), et apparenté aux 4-6 précédents par son 4-syllabe initial¹⁷¹. Il est donc à la fois 8-syllabique et 4-4, ou du moins 4-n. On peut noter une telle mesure ambivalente au moyen d'un « x » indiquant conventionnellement la combinaison : 8 x 4-4.

2.7.4 Solidarité des analyses linguistique et métrique

Comme on l'a vu à propos des 10-syllabes de Villon, l'analyse métrique n'est pas indépendante de l'analyse linguistique, et on ne se méfie jamais trop de son intuition quand on analyse un poème écrit dans une langue proche de la nôtre et par là même pleine de « faux amis » non seulement métriques, mais aussi phonologiques, syntaxiques, et sémantiques.

Voici quelques autres exemples de ce risque, en vrac. Dans ces vers du Moyen Âge :

Autre exemple par excellence :
 Sur les clerks et sur le commun
 L'estat de noblesse excelle *en ce*
 Qu'elle deffend chascun comme ung

on pourrait voir un bel exemple¹⁷² de forte discordance (enjambement) à l'entrevers *en ce* / *Qu'elle deffend*, et ça ressemble en effet pour nous à ces vers de Verlaine dans *Parallèlement* :

Prince et princesse, allez élus,
 En triomphe par la route *où je*
 Trime d'ornières en talus.
 Mais moi, je vois la vie en rouge.

171. Comparer la strophe de Verlaine dans laquelle un 4-4-4 s'apparente à un 8s coupé 4-4.

172. Ils sont cités comme tels par un médiéviste, Paul Zumthor, dans *Le Masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, 1978, Seuil, p. 218. Dans ce distique de 4+6 de Minot, *Si ce ne fust la grand' hanté qui à ce / Donna bon ordre avant que t'en priasse*, il est clair que l'intégration de *ce* au groupe prépositionnel (au sein duquel son *e* est féminin ou post-tonique) est indépendante de l'enjambement

où l'éventuel *e* masculin de l'article *je* paraît être omis à la rime (ou surnuméraire comme s'il était féminin) et séparé de sa base par l'entrevers. Mais ce parallélisme pourrait être illusoire : *en ce* (ci-dessus) est plutôt à rapprocher des graphies anciennes du type *pource* et *parce* (dont la graphie *parce que* nous conserve la trace) ; souvenez-vous du vers de 1555¹⁷³ : *Pour-ce, aimés moi, ce pendant qu'estes belle*, où *ce* ne peut pas être proclitique* (même en un sens large) puisqu'il n'est pas suivi d'une expression le complétant, et où son *e* optionnel, élidé phoniquement mais non graphiquement, est traité comme féminin ; dans ces expressions prépositionnelles, la préposition et son complément sont fondus en une seule unité minimale d'énonciation, dont il se trouve que la dernière voyelle stable appartient à la préposition ; celle-ci est donc « accentuable » au titre du groupe, auquel cas l'*e* optionnel de son complément peut être post-tonique par position dans le groupe. Et de même que dans *dit-il* le *i* du pronom dépendant peut, malgré son caractère dépendant, « porter l'accent » du groupe verbal, de même, dans *en ce*, on peut imaginer que la voyelle de la préposition pouvait « porter l'accent » du groupe prépositionnel fondu en une unité. Si une analyse grammaticale de ce genre est plausible, alors, malgré l'apparence pour les lecteurs modernes que nous sommes, il n'y a pas lieu de juger que *en-ce / Que...* formait nécessairement au Moyen Âge un enjambement plus frappant qu'aujourd'hui *en ceci / Que....*, où une virgule après *ceci* n'est du reste pas inimaginable en typographie moderne.

Pour reconnaître un pentamètre iambique* dans ce vers de Shakespeare (*Henry VIII*)¹⁷⁴,

You must be godfather, and answer for her,

il faut traiter la voyelle de *her* comme hors-mesure, ce qui suggère que, comme *en-ce* en français pré-classique, *for-her* peut former une seule unité accentuelle à l'intérieur de laquelle le premier élément (*for*) porte le chapeau et le second (*her*) se trouve post-tonique (sans être sémantiquement mineur) ; comparer la forme *on't* pour *on it*¹⁷⁵, où la post-tonique est même élidée (comme en anglais moderne celle de *not* dans *don't*). Le début du célèbre poème *If* – de Rudyard Kipling (vers 1910 ?) offre un véritable parallèle de ce problème prosodique (j'engrais des syllabes scandant une éventuelle mesure 4-6) :

If you can **keep** your head when all about you
Are losing theirs and blaming it on you, –
If you can **trust** yourself when all men doubt you,
But make allowance for their doubting too ; (...)

Comme le confirme le contexte du poème, il s'agit là de quatre « pentamètres iamiques* », formant un quatrain ab ab de distiques masculins (par b) à vers initial féminin (en a). Quoique le mot *you* apparaisse trois fois de suite à la rime, il n'y fournit donc qu'une fois la voyelle conclusive (*on you = too*) ; la rime conclusive de *about you = doubt you* est fournie par les voyelles de la préposition ou du verbe qui portent l'accent de groupes à la fin desquels *you*, post-tonique et dès lors hors-mesure, rend le vers

173. Fin du sonnet 35 de la *Continuation des Amours* de Ronsard, d'après l'édition Laumonier.

174. Cité d'après Sabatry (1970, p. 128 et 112).

175. *Let me not think on't* (*Hamlet*, I). Dans *pour-ce* au XVI^e, le statut féminin de l'*e* ne suffit pas à lui seul à montrer que *ce* son traité comme clitique par rapport à *pour* traité comme principal (comparer un mot unique comme *porte* à l'intérieur duquel l'*e* est féminin en fonction, simplement, de sa position dans l'unité *porte*).

féminin ; ainsi, dans ces deux cas, l'équivalence rimique ne repose pas, pour l'essentiel qui est la voyelle conclusive, sur la répétition de *you*. Deux autres rimes féminines du poème sont également telles par une occurrence enclitique de *you* : *nerve and sinew = nothing in you* et *virtue = hurt you* ; le contraste entre *on you* (rimant avec *too* ci-dessus) où *you* porte l'accent du groupe prépositionnel et *in you* (rimant avec *sinew*) où *you* est post-tonique d'un semblable groupe semble montrer que le groupe Préposition + Pronom peut être, mais n'est pas forcément, traité comme une unité minimale d'accentuation (*you* est un clitique d'occasion*). L'analyse du mètre comme de la rime de ces vers illustre la nécessité de lier l'analyse métrique à l'analyse syntaxique/morphophonologique.

Autre exemple. On lit dans de bonnes éditions du *Menteur* de Corneille (Acte 2, scène 5) :

Il monte à son retour, il frappe à la porte : elle
Transit, pâlit, rougit, me cache en sa ruelle...

« Rime comique, d'une audace étonnante », s'étonne un commentateur ; exception « rarissime » à la règle suivant laquelle la douzième voyelle d'un alexandrin classique serait « marquée », selon un métricien¹⁷⁶. Il serait exceptionnel en effet de rencontrer à la rime un pronom conjoint séparé de sa base verbale par l'entrevers. Mais le pronom *elle* est syntaxiquement ambigu, puisque aux deux formes masculines *lui* et *il*, autonome et conjointe (clitique), dans *Lui, il parlait* correspond la seule forme *elle* dans *Elle, elle dormait*¹⁷⁷. Dans

— Cela ne se peut pas. — Je suis trompée ! Et lui
Se rit de moi...

chez Musset (*Les Marrons du feu*, 1829), le pronom sujet, autonome (pour cause de contraste avec *je*) est à la rime ; de même chez Corneille *elle* peut s'interpréter comme la forme du pronom autonome sujet dans *elle / Transit*, interprétation sémantiquement plausible en contexte (contraste avec *il*) suivant laquelle l'enjambement, quoique notable, est moins discordant... et plus vraisemblable pour l'époque. Remarquez qu'ici le malentendu possible joue entre deux constructions coexistant dans la même langue, comme encore aujourd'hui¹⁷⁸.

Autre exemple. On ne peut pas ne pas être frappé de l'enjambement¹⁷⁹ de

... Tu vois comme
Tes chevaux aisément se sont tirez de là,

176. Collection des « Classiques Larousse » (1933) et Roubaud (1978, p. 100). Lote (1988 : 66) cite cet exemple comme cas de rejet « sans recherche d'effets particuliers ».

177. Même problème dans : *ça, ça m'ennuie*, où le premier *ça* est autonome et le second conjoint ou clitique*.

178. Je lis dans un magazine, à propos d'une présentatrice de nouvelles télévisées : « La tête bien vissée sur les épaules, elle regarde ses confrères et consœurs se hisser en tous sens. Elle, n'est mue que par la seule passion de son métier » (virgule après le pronom *elle* dans le texte, soulignant sa valeur autonome).

179. Gérard Dessons (1991, p. 87) cite comme deux cas semblables d'enjambement après « le mot *comme* » un exemple des *Antiquités* de du Bellay (1557) et *comme / une femme lubrique* chez Baudelaire trois siècles plus tard. Citant ces tout premiers vers des *Tragiques* de d'Aubigné (d'un siècle antérieur) : *Puis qu'il font s'attaquer aux legions de Rome, / Aux monstres d'Italie, il faudra faire comme / Hannibal...*, un commentateur commente « l'emportement qui saisit l'auteur et par contagion le lecteur, entraîné dans ce tourbillon syntaxique » (l'innocent Lestringant, « L'ouverture des *Tragiques* : D'Aubigné, César et Moïse », dans *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme*, 1987, 133, p. 5-22). Ce « tourbillon syntaxique » ne serait-il pas en partie provoqué dans notre tête de lecteur du XX^e par le changement de statut de *comme*, qui lui donne l'impression d'un enjambement violent ?

dans « Le Chartier embourbé » de La Fontaine (fable 6 : 18), et de sa faible motivation stylistique. Commenterons-nous aussitôt : « Le fabuliste a su peindre, par cet enjambement, la surprise du chartier... », ou encore : « Coupure hardie inspirée par la nécessité de trouver une rime à *somme* », etc. ? De tels effets seraient anachroniques : la syntaxe de *comme*, et par suite la concordance, n'est plus ce qu'elle était ; il faut comparer, par exemple, chez Malherbe : *Comme échapperons-nous* (= *comment*), ou encore ces vieilles tournures : *Dieu sait comme !*, *C'est tout comme*, où le mot *comme* montre une plus grande autonomie qu'aujourd'hui, analogue à celle de *comment*. La langue change, et par suite, la concordance n'est plus ce qu'elle était !

Revenons enfin sur l'interprétation linguistique de ce 10-syllabe de l'*Épître* Villon : *La pluye nous a bués et lavez*. Nous avons déjà vu (§ 2.7.2.7) que la syntaxe, contraignant dans notre lecture moderne le *nous* antéposé au verbe à un statut de clitique permanent* (inséparable du verbe qu'il précède), tend à nous empêcher de rythmer ce vers en 4-6, favorisant une interprétation 5-5 anodine à l'oreille de certains de nos contemporains, mais invraisemblable comme apériodique chez Villon, lequel n'aurait pas traité comme équivalents des 4-6 et des 5-5. Or, même en nous forçant à « accentuer » le pronom [nuz] en prononçant, tant bien que mal¹⁸⁰ : [la'plyjə'nuzaby'ezela'ves], nous risquons d'avoir encore beaucoup de peine à avaler cette interprétation. Cette difficulté est révélatrice d'un piège supplémentaire. En prononçant *nous a* [nuza], c'est-à-dire en voisant la consonne terminale de *nous* ([z] devant *a*), nous appliquons inconsciemment le phénomène moderne de liaison, qui témoigne du statut clitique dont il s'agit précisément de se distancer. Pour dé-cliticiser le *nous*, il faut le dé-lier, et pour cela, il faudrait ne pas réaliser une consonne de liaison (voisée en l'occurrence), mais par exemple réaliser un [s] comme devant une pause à l'époque de Villon ; on peut ainsi imaginer, avec une pause à la césure¹⁸¹ : [la'plyjə'nus \ aby'ezela'ves], car à cette époque il ne s'agit pas d'une consonne normalement absente et qui apparaîtrait seulement en contexte de forte cohésion (voisée devant voyelle), mais plutôt d'une consonne sourde normalement présente, pouvant ou devant sans doute, à l'inverse, tomber devant consonne en contexte de forte cohésion¹⁸². Ainsi, par le phénomène spontané de liaison, la morpho-syntaxe moderne nous retient insidieusement de faire le pas et de nous rapprocher de l'interprétation ancienne, nécessaire à la reconnaissance de la métrique de Villon, et de sa concordance avec le sens.

Entre la métrique d'un poète « d'antan » et nous, l'évolution de la langue interpose un prisme dont nous ne prenons que difficilement conscience.

180. Sans me soucier, entre autres choses, de la distinction des brèves et longues, qui existait à l'époque de Villon, mais ne change rien à l'affaire. Je parie sans certitude pour [plyjə] plutôt que [plyjə].

181. Je ne sais pas si le /s/ final de *bués* pouvait être voisé (cf. la forme moderne de liaison /diz/ pour *dix*) devint *et lavés*, dans le corps du sous-vers ; à la frontière de sous-vers, le /s/ final de *nous* a plus de chances d'être sourd. A la césure de *vous / clamons* discutée plus haut (§ 2.7.3.7), le /s/ de *vous* pouvait tomber devant *clamons* (chute de consonne finale devant consonne*) s'il y avait cosyllabation à cette frontière, mais ne devait pas tomber s'il y avait une pause. Sur tous ces points où interfèrent la métrique et la langue d'une époque reculée, j'avoue être assez ignorant !

182. De même dans ce 4-6 d'Eustache Deschamps (14^e siècle), *Les especes et sucrés qui s'i font*, le /s/ final de *especes* n'est pas une « consonne de liaison », mais une consonne terminale ordinaire, et vraisemblablement sourde.

2.7.5 L'évidence métrique

Il semble qu'une des caractéristiques de la poésie classique soit l'évidence immédiate de la mesure pour le lecteur visé : ce qui fait qu'un vers est vers est censé lui apparaître quasi instantanément, et spontanément. Pour les vers simples de huit syllabes ou moins, il n'y a pas de problème : le vers étant graphiquement délimité comme ligne à initiale majuscule, le lecteur, s'il peut percevoir jusqu'au nombre de huit syllabes, n'a qu'à percevoir l'ensemble de la ligne. La perception de la mesure des vers composés pose un problème différent, puisque leur nombre syllabique total n'est pas perceptible, et que leur décomposition en sous-vers n'est pas graphiquement signalée. Dans leur cas, l'évidence métrique est favorisée des deux manières suivantes.

D'une part, il y a généralement une assez forte convergence¹⁸³ entre les divisions sémantiques et métriques. Par exemple, du XVII^e au début du XIX^e, on ne trouve pratiquement pas d'article ou de pronom conjoint (clitique*) séparé de sa base par une césure ou un entrevers dans des 4-6 ou 6-6. Les « exceptions » qui ne sont pas simplement des coquilles d'édition ou des contresens de lecture (comme le *nous + a* de Villon ou le *elle / Transit* de Corneille (cf. § 2.8) ont généralement une explication spécifique qui les régularise ; ainsi, on lit dans *Les Plaideurs* (II : 3) de Racine la suite *il vous + fera voir* en contexte d'alexandrins ; mais le texte, précédé de l'indication (*Apercevant Chicaneau*), serait plutôt en ponctuation actuelle :

Il se tourmente ; il vous ... fera voir aujourd'hui
Que l'on ne gagne rien à plaider contre lui

La frontière métrique est en concordance, sinon avec la structure grammaticale, du moins avec une rupture de l'énonciation, dont l'indication scénique livre l'explication. Pour un auditeur, le jeu de scène et l'intonation de l'acteur sont censés fournir la rupture, avec quoi la frontière métrique concorde. La situation est finalement du même ordre que celle qu'on aurait si la phrase s'interrompait (inachevée) après le mot *vous* à la césure¹⁸⁴.

D'autre part, on peut se demander, par exemple, ce qui empêcherait absolument une personne abordant la lecture de « L'immortalité » de Lamartine de risquer de percevoir, au premier abord, ses deux premiers vers comme composés d'un 8-syllabe et d'un 4-syllabe, suivant le découpage indiqué ci-dessous :

Le soleil de nos jours pâlit	dès son aurore,
Sur nos fronts languissants à peine	il jette encore...

Mais si le modèle de composition 6-6 est familier à un lecteur familier de poésie classique, et non accoutumé aux 8-4 de la seconde moitié du XIX^e, sa culture peut lui faire percevoir d'emblée, et spontanément, ces deux vers conformément au modèle alexandrin :

Le soleil de nos jours	pâlit dès son aurore,
Sur nos fronts languissants	à peine il jette encore...

183. Il y aurait lieu de distinguer à ce sujet les époques et les genres, ainsi que la convergence moyenne d'une part, et les divergences maximales (plus ou moins exceptionnelles) d'autre part.

184. Cf. Gouvard (1994b : 131).

Ainsi l'extrême pauvreté du répertoire des mètres composés d'usage courant dans la poésie classique n'est sans doute pas seulement l'effet d'un manque d'imagination : elle peut être fonctionnelle et contribuer à l'évidence métrique (dans cette hypothèse, la question de savoir pourquoi tel type de vers domine tous les autres perd une partie de sa pertinence). – Telle n'est plus tout à fait la situation à la fin du XIX^e siècle, quand divers poètes, notamment Verlaine, s'ingénient à varier les formules métriques sans avoir nécessairement conscience que la manière dont ils perçoivent tel vers composé qu'ils écrivent n'est pas forcément évidente au lecteur et risque de lui échapper. Ainsi la métrique des vers longs de cette strophe de Verlaine dans *Sagesse* risque d'échapper à un lecteur peu familier de cette œuvre, ou inattentif :

Je ne sais pourquoi
Mon esprit amer
D'une aile inquiète et folle vole sur la mer.
Tout ce qui m'est cher,
D'une aile d'effroi,
Mon amour le couve au ras des flots. Pourquoi, pourquoi ?¹⁸⁵

On oppose parfois la pauvreté du répertoire classique à la richesse du répertoire médiéval. Nos heureux anciens auraient eu toutes sortes de vers composés, 4-4, 4-5, 4-6, 5-5, 6-6, 8-8, etc., alors qu'ensuite on se serait serré la ceinture en ne retenant que le 4-6, ou le 6-6, selon l'époque. Mais ce genre de comparaisons risque d'être en partie spécieux si on ne prend pas la peine vérifier si les « vers » du Moyen Âge en question ne sont pas des paroles de chanson privées de leur métrique musicale, et s'ils font partie d'un répertoire cohérent ou résultent de la mise en un pot commun de documents d'origines diverses. Si on comparait les « mètres » des « vers » des chansons de l'époque classique, on n'aboutirait pas à un tel contraste ; voyez, par exemple, les « mètres » des « vers » des chansons de ... Malherbe lui-même (chap. 7). Pour terminer utilement la lecture de ce chapitre, on apprendra par cœur et copiera cent fois : *Il ne faut pas mélanger les torchons et les serviettes, ni les poésies et les chansons.*

ANNEXE 1

MÉTRIQUES SYLLABIQUES DIFFÉRENCIÉES ET MÉTRIQUE CHRONOLOGIQUE

Yea, from Delos up to Limerick and back !
KIPLING

1. Métriques syllabiques différenciées

La métrique à voyelles ou syllabes indifférenciées* (dite isosyllabique*), illustrée notamment par la poésie littéraire française et japonaise, ou par la poésie populaire hon-

¹⁸⁵. Dans le contexte de l'œuvre de Verlaine, ces vers peuvent s'analyser comme composés en 5+8, le premier hémistiche consonnant aux vers courts. Cette analyse n'est pas envisagée dans la thèse de C. Cuénot sur Verlaine, parce qu'il analyse chaque vers suivant son seul sens, sans envisager l'existence d'une projection métrique du contexte et de l'œuvre, et aussi considère le premier 13-syllabe comme évidemment coupé en 2 (1 2 2 4 (soit 7 6) et le second en 3 (2 4 2 2 (soit 9 4).

groise, est d'un type minoritaire. Dans les langues où existe une opposition tranchée, et phonologiquement déterminée, entre plusieurs catégories de syllabes, par exemple longues et brèves, ou accentuées et inaccentuées, l'équivalence entre les vers repose souvent, non pas simplement sur le nombre de leurs voyelles ou syllabes indistinctement longues ou brèves, accentuées ou atones, mais plus précisément sur leur agencement selon de telles catégories (*métrique syllabique différenciée** ou à voyelles ou syllabes différenciées).

La métrique dite *quantitative** de la littérature latine ou grecque ancienne distingue les syllabes ou voyelles selon ce qu'on appelle leur « durée » ou « quantité » : « longues » ou « brèves »¹⁸⁶. Ainsi les « hexamètres dactyliques » (c'est-à-dire à six dactyles, censément) d'Homère ou de Virgile sont, en gros, métriquement équivalents par le fait qu'ils présentent un nombre égal, à savoir six, de *syllabes principales*, longues, séparées par des intervalles réguliers de deux brèves (ou une longue), etc. On appelle traditionnellement en ce cas *ped**¹⁸⁷ la suite formée par une syllabe principale et la ou les syllabes intermédiaires (ou finale de vers) qui la suivent (ou la précèdent), et paraissent s'y rattacher. Les mètres quantitatifs se distinguent entre eux par le nombre de leurs syllabes principales, par la forme de la suite syllabique intermédiaire – une seule brève dans l'« iambe » (brève-longue) ou le « trochée » (longue-brève) – et selon que les syllabes non-principales paraissent se rattacher à la principale précédente comme dans le « trochée » et le « dactyle » (longue-brève-brève), ou à la suivante comme dans l'« iambe » (brève-longue). La *métrique accentuelle** peut ressembler à la quantitative, les syllabes principales y étant des syllabes phonologiquement accentuées ; ainsi les cinq syllabes principales des « pentamètres iambiques » de la littérature anglaise sont, dans la forme la plus typique, des syllabes lexicalement accentuées.

Le terme de métrique « quantitative » est solidaire de l'idée qu'à l'opposition des voyelles ou syllabes longues ou brèves (métrique de durées) est associée une opposition quantifiable, les longues ayant une valeur précisément double des brèves. Le fait est qu'en diverses positions de l'hexamètre, par exemple, deux brèves peuvent être remplacées par une longue. Il ne s'agit cependant pas, de façon générale, d'une mesure chronologique, même relative, comme en musique : hors du cas particulier du chant, la longue n'était sans doute pas systématiquement perçue comme « deux fois plus longue que la brève », mais plutôt comme comportant une durée significative, c'est-à-dire, compte tenu de l'orientation temporelle, une prolongation au-delà du signal initial, alors que la brève était sans doute perçue comme dépourvue de durée significative, c'est-à-dire de prolongation ; sans doute peut-on ici opposer dans un cas deux événements¹⁸⁸ phonologiques successifs – signal constitué par l'apparition du timbre, et prolongation du timbre –, et dans l'autre un seul événement phonologique (apparition du timbre). Dans cette hypothèse, l'opposition entre *durées* proportionnelles recouvre une opposi-

186. Cf. Dominicy & Nasta (1993).

187. La césure ordinaire de l'hexamètre ne coïncide généralement pas avec une frontière de pieds : signe, peut-être, que les expressions dont elle est la frontière sont associées à des mesures constituées uniquement par des attaques de syllabes principales, plutôt qu'également à celles, secondaires, qui les séparent ou les suivent.

188. J'entends par événements successifs des événements du point de vue de l'analyse du signal en tant que tel ; l'apparition d'une voyelle est un événement de l'information morphologique, puisque la reconnaître est identifier l'un des éléments distinctifs du morphème en cours d'émission ; il peut en aller de même pour la reconnaissance du fait qu'elle se prolonge, au moins dans les cas où cette reconnaissance fournit un signe supplémentaire d'identification du message.

tion entre *nombre d'événements* successifs, analogue à la pertinence du nombre des voyelles dans une métrique indifférenciée, et ni plus ni moins *quantitative* qu'elle. Il s'agit en fait de deux *métriques d'événements phonologiques*, et la différence réside dans le fait que 1) dans un cas toutes les voyelles métriques sont indistinctement pertinentes (*métrique syllabique indifférenciée*), 2) dans l'autre cas, parfois, un événement-voyelle peut être *monnayé*, comme disent les métriciens, en deux événements successifs (métrique non seulement de syllabes ou voyelles, mais de composants de syllabes ou voyelles). Le fait que la métrique sensible aux oppositions de longueur syllabique n'est pas plus que la métrique syllabique simple une métrique chronologique est attesté notamment par le fait qu'à ma connaissance le silence, qui peut durer, donc se mesurer dans une métrique chronologique, n'y compte pas comme unité et ne peut y tenir lieu d'une syllabe longue ou brève.

Une conception différenciée de la métrique syllabique française

On trouve dans Mazaleyrat (1974), Mazaleyrat & Molinié (1989, à *rythme, accent et mètre*), une tentative moderniste de caractérisation de la métrique française comme différenciée, précisément, accentuelle. Ainsi dans le *Vocabulaire de la stylistique* à l'article *rythme*, l'« organisation rythmique du discours » ou « rythme linguistique » est fondé sur la distinction de syllabes *accentuées* de la manière suivante (1989 : 314, *rythme*, alinéas et italiques miens) :

Le rythme linguistique selon Mazaleyrat

« Le rythme linguistique est fondé en français sur le retour des *accents phonétiques* à des intervalles aisément perceptibles.

La dimension de ces intervalles est *mesurée* par le *nombre des syllabes séparant les accents*.

L'organisation rythmique du discours se fonde sur la conscience de *rapports élémentaires entre les intervalles* ainsi déterminés. »

Qu'est alors le *mètre* ? C'est la « mise en système » de ce *rythme* : « on passe au mètre lorsque cette ordonnance de détail devient ordonnance d'ensemble élaborée en système et structurant un segment de discours par création de rapports globalement perçus des parties entre elles et des parties au tout ».

J'ai essayé de présenter (1982, *passim*) des arguments contre cette analyse telle qu'elle apparaissait dans Mazaleyrat (1974), le principal étant qu'elle ne permet pas de rendre compte d'observations distributionnelles remarquables dans divers corpus (méthode métricométrique*). Je me contenterai de souligner ici que l'auteur n'applique pas sa définition au premier exemple par lequel il l'illustre, *Le jour / sans espérance // et la nuit / sans sommeil*, car, présupposant que « les » quatre accents de ce vers d'Éluard sont ceux des quatre syllabes que j'ai imprimées en gras, il tient compte du fait que le syntagme *Le jour* a deux syllabes, qui entreraient en rapport du simple au double avec les quatre suivantes. Or suivant sa définition ces deux syllabes sont non-pertinentes au rythme comme n'intervenant pas entre deux accents¹⁸⁹. Toutes les syllabes

189. Ceci n'est pas une conséquence inévitable de la formulation de Mazaleyrat, mais la conséquence naturelle de sa conception même de ce qu'il appelle l'*accent tonique* : il écrit en effet, à l'article *accent*, que la fonction « rythmique de base » est « exercée par l'accent traditionnellement appelé tonique » ; que, « repères de délimitation dans la diction virtuelle que constitue toujours une écriture ou lecture silencieuse, les accents

antérieures au premier prétendu accent devraient être considérées comme hors-rythme, donc hors-mesure. Cette conséquence vaut au moins pour tout début de vers isolé, pour tout début de poème, et en fait pour toute unité à laquelle on prête une structure autonome. Il y a plus. Si Jean Mazaleytrat était mazaleyrien, il constaterait en appliquant ses principes que « le nombre des syllabes séparant les accents » terminaux de *jour* et d'*espérance* est trois, et non pas quatre. Il s'agit sûrement ici non d'une erreur de calcul, mais d'une erreur sur la théorie appliquée : en fait, lisant ce vers, Mazaleytrat l'analyse et nous le fait analyser en syntagmes ou segments linguistiques (d'où la notion de *parties* émergeant dans la définition du *mètre*) dont il dénombre les syllabes (jusqu'à leur dernière voyelle « accentuée »), puis constate que les nombres obtenus présentent entre eux des rapports arithmétiques simples (en hachant assez menu, le contraire serait surprenant). – Cette théorie n'implique en aucune manière l'équivalence entre vers voisins : du reste, les seules « égalités » que l'article *mètre* signale à propos du vers ci-dessus, dont le contexte n'est pas caractérisé, sont les rapports « 3//3 » pour *et la nuit sans sommeil* et « 6//6 » pour le vers entier, dont chaque hémistiche est comparé à son complément à l'intérieur du vers (et non à son homologue dans un autre alexandrin). En tout état de cause, il ne peut donc s'agir d'une théorie de la métrique classique, et du reste les métriciens modernistes mettent les réseaux d'*équivalences* systématiques de la poésie classique au compte des « conventions », « habitudes », ou autres « apparences », quand ils ne parlent pas carrément de « supercherie »¹⁹⁰.

Quelle peut donc être l'origine de cette conception du rythme et du mètre comme fondés sur des *rapports* entre nombres (syllabiques) d'*intervalles* (entre accents), si ceux-là mêmes qui la proclament pour le vers français ne la lui appliquent pas ? On peut en voir le modèle dans les doctrines qui, s'inspirant de la théorie musicale, définissaient le rythme poétique en termes d'intervalles mesurés entre des repères, qui sont généralement des syllabes ou voyelles accentuées, ou leurs attaques. On lit ainsi dans un article de Paul Verrier (1912 : 70), après un rappel de la notion de mesure musicale :

L'oreille, ou plutôt le sens du rythme, ne peut évidemment mesurer les durées qu'à l'aide d'un point de repère constant. Nous en avons un, net et précis, dans le temps marqué :

Le soleil le revêt d'éclatantes couleurs...

LECONTE DE LISLE

(...). L'unité du rythme ne peut donc être que l'intervalle compris entre deux temps marqués successifs

La théorie mazaleyrienne du rythme linguistique, et par là du mètre, me semble donc être une métrique syllabique différenciée, par le rôle qu'elle assigne à des repères accen-

toniques découpent le discours en séries syllabiques, dont ils marquent les limites et dont ils servent ainsi à mesurer les dimensions par les intervalles séparant leurs retours ». Cette théorie présuppose, – d'une manière circulaire puisque le lecteur, dans sa « diction virtuelle », est censé placer un accent tonique sur la « dernière » voyelle non muette des « mots phonétiques », – que seul l'accent tonique nous fait sentir où les mots phonétiques commencent et finissent : pour découvrir la fin des mots, le lecteur n'a donc qu'à placer un accent tonique... à la fin des mots.

190. Les équivalences périodiques en nombre syllabique sont, au choix, un fuit de « superstition », « un cadre vide », « une approximation », « un lit de Procuste », un « accoutrement arithmétique », selon le vocabulaire des analystes dans les années 70 (cf. *Théorie du vers*, p. 130). Ces jugements expéditifs et se voulant modernistes s'autorisent parfois de la « phonétique expérimentale ».

tuels dont les intervalles syllabiques seraient mesurés et comparés (proportions). On pourrait citer d'autres tentatives en ce genre, mais l'intérêt ici est d'observer qu'elle n'est pas réellement prise au sérieux et appliquée dans les ouvrages de Mazaleyrat (1974) ou de Mazaleyrat & Molinié (1989). En fait, ces ouvrages dénombrent les syllabes, donc les voyelles, d'unités grammaticalement ou sémantiquement justifiées (non sans tenir compte généralement du statut particulier des féminines), et comme presque tous les « rapports » qu'ils trouvent entre les nombres ainsi obtenus sont simples ou « élémentaires » (du simple fait qu'ils divisent le discours en unités assez petites), le plus souvent, leur analyse métrique réelle semble consister, pour l'essentiel, à dénombrer les syllabes de certains constituants ou parties du discours.

À la rythmique indifférenciée du français on peut opposer, par exemple, la poésie classique chinoise qui exploite métriquement l'opposition phonologique dans cette langue entre les syllabes à « ton uni » (ni montant, ni descendant) et les autres syllabes (métrique de tons phonologiques). On note cependant que la langue chinoise distingue quatre sortes de tons, et que la métrique ne retient ici qu'une opposition binaire entre les tons unis et les trois autres sortes de tons (non-unis). Cette restriction illustre, selon Lotz (dans Wimsatt, 1972) une tendance assez générale des métriques internes de vers à ne se fonder que sur des oppositions binaires.

Qu'elles soient syllabiques indifférenciées comme en français, ou différenciées, les métriques évoquées jusqu'ici ont en commun de fonder l'équivalence entre vers sur la structure des expressions en séquence de syllabes ou simplement de voyelles (signaux autonomes et ainsi centraux), principalement, et parfois presque totalement déterminée par la forme phonologique : ainsi l'aspect de la parole qui est mesuré par comparaison est largement indépendant de l'immense diversité des manières dont une même expression peut être prononcée. Cette restriction de l'objet de la métrique à la forme phonologique¹⁹¹ s'explique en partie par le statut graphique de la poésie littéraire : l'écriture commune ne détermine pas le *tempo*, l'intonation, l'accentuation expressive des énoncés ; dans la communication écrite ordinaire, ces aspects éventuels de l'expression ne peuvent, au mieux, que se deviner avec une grande marge de liberté liée à la liberté même de l'interprétation opérée par le lecteur. En cela, les *métriques syllabiques* s'opposent aux *métriques chronologiques* (paragraphe suivant), normalement conditionnées et véhiculées par l'oralité, ou alors nécessitant l'intervention d'un code spécialisé de transmission (écriture musicale).

La restriction de la métrique française au nombre syllabique, sans opposition des longues et des brèves, tient à des raisons du même ordre. La langue française n'oppose pas systématiquement (lexicalement) des voyelles longues et brèves ; certes, en français contemporain, en disant ou en chantant une phrase comme *La cigale avait chanté tout l'été*, on peut y réaliser des contrastes de longueur nets et réguliers (en choisissant d'allonger telles voyelles ou syllabes plutôt que telles autres) ; mais plusieurs modes de distribution des longues et des brèves sont actuellement concevables dans cette phrase, l'opposition bref/long n'étant pas phonologique¹⁹² ; cette indétermination ou liberté de

191. L'idée que la métrique se limite à la forme « phonologique » est une simplification, qu'il faudrait nuancer selon tel ou tel système considéré. Par exemple, pour le français, le choix de réaliser ou non un *e* optionnel*, ou d'interpréter comme consonne ou voyelle telle ou telle unité, ne dépend pas uniquement, au XIX^e, de conditions considérées généralement comme phonologiques. Mais il est remarquable que la plupart de ces options sont tranchées dans la poésie classique par les conventions complémentaires évoquées au chapitre 4.

192. Ainsi Jean Jacques Rousseau (lettre sur la musique française citée par J. Loucke, *Baudelaire et la musique*, Nizet, 1975, p. 194) critique la « monovocalie prosodique » de la langue française, dans laquelle la quantité des syl-

sa structure syllabique à l'égard de l'opposition longue/brève ne permet pas de fonder une versification de poésie écrite sur cette opposition.

La versification littéraire française pouvait presque aussi difficilement se fonder sur une opposition entre voyelles ou syllabes accentuées et inaccentuées. La seule opposition systématique à cet égard est celle qui existe entre les voyelles ou syllabes féminines* (sortes de syllabes post-accentuelles) et autres (masculines). Et le fait est que cette opposition est prise en compte, comme on l'a vu, en fin de mesure, du simple fait que plus généralement les unités rythmiques ne peuvent pas être conclues par des féminines. Mais la répartition lexicale (et statistique) des voyelles féminines en français ne permet pas de fonder une métrique praticable : d'une part, dans un syntagme français, la dernière voyelle masculine (celle qu'on considère généralement comme sa voyelle « accentuée » ou « tonique ») ne peut être suivie au plus que d'une seule voyelle féminine ; deux syllabes féminines ne peuvent donc se succéder ; ce serait déjà une forte contrainte sur les formes métriques ; de plus, les voyelles féminines sont « statistiquement » assez peu fréquentes (plus de la moitié des mots français n'en possèdent aucune¹⁹³). Enfin, les voyelles féminines étant par définition dernières voyelles d'unités linguistiques, une métrique essentiellement fondée sur leur contraste avec les masculines ferait dépendre, directement et essentiellement, les formes métriques des formes syntaxiques et sémantiques, contrairement au principe de l'Arbitraire métrique*. Dans de telles conditions, dans la poésie française littéraire, une métrique différenciée avait peu de chances de se fonder essentiellement sur l'opposition des voyelles masculines et féminines.

2. Métrique chronologique des slogans

Radicalement différente des précédentes est la métrique *chronologique* de divers slogans, cris collectifs (*cheers*), etc. tels que :

Un—tel — pré si dent ! — Un—tel — pré si dent ! — Un—tel — pré si dent ! ...etc.

Al gé rie — fran—çais' — Al gé rie — fran—çais' ...

On a — ga—gné, — — On a — ga—gné, ...

Ma—chin — un' chan son ! — Ma—chin — un' chan son ! ...

et de diverses expressions rythmiquement scandées que je regrouperai ici sous l'étiquette de *slogans**. Cette métrique peut s'exprimer en termes d'équivalences de durée chronologique ou *isochronies**, c'est donc une *métrique chronologique* (qu'y soient pertinentes des proportions plutôt que des valeurs absolues est impliqué dans la notion même d'équivalence).

Ces équivalences sont souvent exprimées d'une manière inadéquate et inexacte, et solidement enracinée dans l'éducation musicale traditionnelle. On dit par exemple, en termes de notation musicale, que le slogan *Untel, président !* se caractérise par la structure rythmique suivante (ou quelque chose d'équivalent) : *Longue Longue Brève Brève*

labes est « peu marquée, sans exactitude et sans précision », et où « les longues et les brèves n'ont pas entre elles, en durées et en nombres, des rapports simples et propres à rendre le rythme agréable, exact, régulier ». 193. Même si on considère qu'une syllabe féminine peut être terminale de morphème, à l'intérieur d'un mot, comme par exemple dans *appelle-ront* si on coupe ainsi ce mot.

Brève Pause... ; ou plus précisément, par exemple : *noire noire croche croche croche demi-soupir...* Cela signifierait que les deux syllabes de *Untel* ont une durée égale, représentable par une noire (♩) ; que les trois syllabes de *président* ont une durée deux fois moindre représentée par une croche (♪) ; et que *-dent* est suivi d'une pause de durée égale à une croche (demi-soupir). Le principal avantage de cette description est que, pour la minorité de personnes qui dans notre pays connaissent un peu de solfège, elle permet d'exprimer directement le rythme d'une interprétation donnée d'un slogan en notation musicale. Mais c'est une notation descriptivement inadéquate, et peu révélatrice de la structure rythmique fondamentale.

L'inadéquation descriptive consiste à figer arbitrairement la durée relative des syllabes et des pauses : car, si on dit un slogan en même temps que d'autres personnes, on peut, sans donner l'impression de s'écarter de la mesure, donner à chaque syllabe une durée moins grande que ne font les autres, et même aussi brève qu'on veut (en « staccato ») : pour ne pas scander à contretemps, il suffit, en fait, d'*attaquer* chaque voyelle ou syllabe en même temps que les autres locuteurs, en compensant exactement son abrègement éventuel par l'insertion ou l'allongement d'une pause après elle. La régularité essentielle du rythme du slogan ne concerne donc pas véritablement les *durées des syllabes* (comme le suggère la notation traditionnelle interprétée littéralement¹⁹⁴), puisque celles-ci peuvent varier assez librement en fonction des pauses compensatoires ; elle concerne plutôt les *intervalles de durée d'une attaque de voyelle à l'autre*. Pour réciter *Un—tel — président...* en rythme, ce qui importe principalement est que la durée (silencieuse ou non) qui sépare les attaques des voyelles de *Un-* et de *-tel* soit équivalente à celle qui sépare les attaques des voyelles de *pré-* et *-dent*, ou de *-tel* et *pré-* ; et qu'une durée deux fois moindre sépare les attaques des voyelles de *pré-* et de *-si-* comme de *-si-* et de *-dent* ; ainsi les attaques des voyelles des syllabes imprimées en gras dans *Un tel, — président...* sont temporellement équidistantes, et il y a aussi équidistance entre les trois attaques de voyelles du mot *président*. Par la formulation même que je viens de donner, il apparaît que les rapports de proportion *du simple au double* peuvent se déduire comme simplement impliqués par des *équivalence* (ressemblances) compte tenu de la structure emboîtée du rythme¹⁹⁵. Il est secondaire que les durées intermé-

194. Dans la pratique, pour certaines notations, il arrive que la durée d'une figure de note en notation traditionnelle soit interprétée comme exprimant plutôt l'intervalle de durée entre cette note et l'événement suivant.

195. Cf. § 2.1.2.4. Les notations et analyses musicales traditionnelles fournissent un support constant à l'illusion que la métrique peut reposer non seulement sur des ressemblances assez exactes, mais sur des *proportions variées*, ou des *proportions simples*, comme on dit. Ces rapports peuvent simplement résulter de l'existence de deux séquences périodiques dont l'une s'emboîte dans l'autre de manière arborescente*. Ainsi il y a dans *Untel, président* une série isochrone d'événements principaux (de niveau hiérarchique supérieur), associée aux attaques des voyelles ou syllabes imprimées en gras ; *Président* contient à son tour une série isochrone d'attaques de voyelles ; les trois attaques constituant ce *groupe* d'attaques déterminent deux intervalles, dont la durée vaut automatiquement la moitié de la durée séparant les attaques principales ; si une périodicité se constitue à ce niveau, elle peut donc répéter indéfiniment ce type de proportion (on a alors affaire à deux niveaux convergents de périodicité). Un groupe de quatre attaques isochrones au niveau inférieur (*Untel, surintendant !*) déterminerait des rapports *tiers*. Pour montrer que ces rapports sont des valeurs primitives de la perception rythmique, comme il est souvent pré-supposé, il faudrait notamment établir l'inadéquation du point de vue imaginé ici, et montrer qu'il ne s'agit pas simplement d'une contrainte de convergence hiérarchique entre des suites périodiques distinctes.

Un type relativement peu commun d'alternance de périodicité est illustré par le slogan *Libérez nos camarades* dans le mode de diction suivant (entendu en mars 1994 à Nantes à l'occasion de manifestations contre le Contrat d'insertion Professionnelle à Nantes) : *Libérez nos* est scandé au micro sur le rythme isochrone **** ; *camarad(es)* est scandé par un groupe sur le rythme isochrone ***, mais de telle manière que les attaques des

diaires ainsi réglées soient remplies par des silences (syllabes abrégées) ou par des sons (syllabes liées).

La conscience pratique que nous avons de ce squelette métrique des slogans se traduit d'une manière évidente quand on « scande » une formule de ce type en claquant des mains, ou en frappant un objet, à l'instant correspondant à certains débuts (attaques) de voyelles ou syllabes. Ainsi le rythme du slogan *Ce – n'est – qu'un début – Continuons le – combat*, qu'on peut être tenté de décrire par une notation de type musical, a été exploité par les supporters du club sportif Cosmos de New-York, qui le scandaient par claquements de mains, sauf pour les deux derniers coups scandés par ces deux syllabes : *Cosmos !* (une autre variante connue est : *Let's go !*) Pour reconnaître l'équivalence évidente du rythme des claquements de main et du rythme des paroles, il est nécessaire d'extraire de celles-ci ces événements rythmiquement pertinents que sont les apparitions de voyelles ou syllabes.

L'*écriture rythmique** (voir Formulaire) permet de noter ces squelettes rythmiques en négligeant les durées de syllabe (variables) et en mettant en évidence les isochronies entre attaques (constantes). Ainsi le rythme de *Untel, président* et de *Ce n'est qu'un début, continuons le combat*, peuvent se noter respectivement :

* _ * _ * * *
* _ * _ * * * _ * * * _ * *

À un niveau donné de la structure métrique, les deux mots du slogan *Untel Président* sont donc *représentés* par leurs attaques (débuts) de voyelles, ou du moins celles qui les représentent à ce niveau ; et si on ne considère en chacun d'eux que ces attaques, qui sont comme leur squelette rythmique, on s'aperçoit qu'ils sont exactement équivalents l'un à l'autre en durée d'attaques – la *durée d'attaques** d'un mot étant par définition la durée qui s'écoule de sa première à sa dernière attaque de voyelle (masculine) –, car cette durée est égale pour *Untel* (*-*) et pour *président* (***). Dans le slogan soixante-huitard,

étudiants, ouvriers, solidarité !

* * * _ * * * _ * * * * *

à un niveau où chaque mot est représenté par celles de ses syllabes, isochroniquement espacées, qui sont ici imprimées en gras ainsi que les symboles d'attaque correspondants), *étudiants* et *ouvriers* sont équivalents en durée d'attaques. À un niveau hiérarchiquement supérieur, où ne sont sélectionnées qu'une syllabe sur deux parmi les précédentes, les expressions *étudiants ouvriers* et *solidarité* sont équivalentes en durées d'attaques (durée entre les attaques de *é-* et *ou-* dans une expression, *so-* et *-té* dans l'autre). Cette équivalence repose sur un groupe de deux syllabes principales pour *étu-*

syllabes engraissées dans *Libérez nos... camarad'* forment une série isochrone (ainsi *libérez nos* et *camarades* sont équivalents en tant que groupes d'attaques de même durée) ; résultat de cet emboîtement : alors que les intervalles inter-attaques de *Libérez nos* valent le tiers de l'intervalle principal, les intervalles inter-attaques de *camarades* en valent la moitié ; dès lors, en passant de *Libérez nos* à *camarades*, on change purement et simplement de périodicité au niveau inférieur ; il n'y a pas de raison *a priori* de considérer que le rapport 2/3 de l'intervalle entre-attaques d'une expression à l'autre soit perçu en tant que tel, puisqu'il est une simple conséquence des rapports d'isochronie et d'emboîtements que nous avons indiqués, compte tenu du fait que *Libérez nos* et *camarades* présentent respectivement quatre et trois attaques de syllabes, donc trois et deux intervalles successifs.

dians *ouvriers* et deux pour *solidarité*, mais si on ne tient pas compte de ce niveau d'isochronie, comme au niveau inférieur, dans la séquence déterminée par les attaques imprimées en gras dans *Étudiants, ouvriers, solidarité*, la première expression est représentée par quatre attaques et la seconde par trois, on peut croire que la séquence de « quatre accents » en vaut métriquement une de « trois ». Ainsi le manque d'attention aux niveaux de la structure métrique peut faire croire qu'il existe seulement une dissymétrie, là où, fondamentalement, il y a encore une équivalence.

L'intonation des slogans du type précédent est souvent libre. Dans certains, cependant, s'articule sur la structure d'isochronies une *structure mélodique* rudimentaire. Ainsi, dans *On a – ga – gné...*, cri collectif de supporters d'équipes sportives, toutes les syllabes sauf l'avant-dernière étant dites sur un même ton de base, l'avant-dernière *ga-* est dite à un intervalle d'une quinte au-dessous. De nombreuses formulettes enfantines présentent une simplicité mélodique comparable à base d'un ou deux intervalles, par exemple un ton et une quinte (ou à peu près), sur des rythmes isochroniques du genre de ceux qui sont mentionnés ici ; ainsi la formulette d'élimination *Enlèv' ton pied car il est sal'*¹⁹⁶, dont les attaques syllabiques forment la séquence isochrone * * * * * est parfois chantée en telle sorte que seuls *pied* et *sal'* s'écartent du ton de base, par un intervalle d'un ton ou d'une quinte (au-dessus) respectivement. Le chant est généralement caractérisé, de même, par l'articulation d'une structure mélodique et d'une structure rythmique qui peuvent être beaucoup plus complexes.

Si la métrique de la poésie française littéraire est un bon exemple d'une métrique adaptée à son statut littéraire en ce que la simple lecture d'un poème suffit généralement, à qui connaît les conventions traditionnelles (cf. chapitre 4), pour en reconnaître spontanément les éléments métriquement pertinents, il existe cependant, dans diverses cultures, des textes parfois donnés à lire, et dont la structure métrique repose en partie sur une métrique chronologique. Ainsi, pour sentir la métrique du *limerick*¹⁹⁷ suivant, il ne suffit pas d'en reconnaître la forme grammaticale, syllabique, accentuelle, et les rimes :

In the Garden of Eden lay Adam
Complacently stroking his madam,
And loud was his mirth
For he knew that on earth
There were only two balls – and he had'em.

La familiarité avec ce genre de paroles entendues ou chantées invite à prononcer ou imaginer en succession isochronique (à intervalles de temps approximativement constants), en tenant compte des virtualités accentuelles, les intervalles des huit attaques

¹⁹⁶. Exemple emprunté à Arleo (1988). J'ai proposé une analyse de cet air dans Cornulier, 1985b, p. 231-241. La métrique des slogans, comptines, et de diverses formes « musicales » ou « poétiques » plus ou moins apparentées (dont peut-être certains vers en vieil anglais) est controversée. Suivant mon point de vue développé dans l'article cité ici, lorsqu'il y a des relations d'équivalence de durée (isochronie), elles concernent des intervalles entre attaques de syllabe ou de notes (signes d'apparition) plutôt que des durées de syllabe ou de note comme on l'admet généralement.

¹⁹⁷. Sur cette forme, cf. Legman (1974) ainsi que l'anthologie de Harold H. Hart, *The world's best dirty limericks*, 1970, Angus & Robertson Publishers (Royaume-Uni) dont l'introduction est elle-même une séquence de *limericks* commençant ainsi : *The limerick packs laugh anatomical / Into space that is quite economical. / But the good ones I've seen / So seldom are clean / And the clean ones so seldom are comical.*

de syllabes ci-dessous imprimées en gras ; et de même à prononcer en succession isochronique (intervalle égal à la moitié du précédent) les intervalles des syllabes imprimées en gras et en italiques lorsqu'elles se suivent alternativement :

In the Garden of Eden lay Adam Complacently stroking his madam,
And loud was his mirth For he knew that on earth There were only two balls – and he had'em.

soit cette base d'événements en structure isochronique :

* * * _ * * *
* * * * * *

La présentation traditionnelle ci-dessus en cinq « vers » (expressions linguistiques) suggère la possibilité d'une association* mentale entre chacun des trois grands « vers » et les deux attaques principales de voyelles qu'il contient (notées en gras) et qui pour ainsi dire le représentent ; et entre chacun des deux petits « vers » et les deux attaques principale ou secondaire (notées en italiques) qu'il contient ; ainsi, par exemple, les grands vers sont métriquement équivalents entre eux par le biais de l'équivalence des durées d'attaques correspondantes ; et de même les petits entre eux. La rime finale suggère que la succession des trois derniers « vers » équivaut à la succession des deux premiers (*madam* = *had'em*), et que les deux petits vers équivalent à un grand si on associe l'expression qu'ils forment aux deux attaques principales qu'elle contient et aux durées équivalentes qu'elles déterminent. Dans cette perspective, l'apparence de quintil du limerick, souvent décrit comme formé de cinq vers dont deux courts « rimés en aabba »¹⁹⁸, n'est, dans une certaine mesure, qu'un reflet dans la séquence rimique linéaire de la structure hiérarchique de la métrique du texte ; ce reflet dispositionnel* masque notamment le fait que les deux distiques sont équivalents non seulement comme rimant en *adam*, mais comme associés à des structures de durées d'attaques équivalentes¹⁹⁹ au moins au niveau des voyelles principales.

Voici un essai d'acclimatation du limerick en français dû à Lamothe²⁰⁰ (j'ajoute pour l'analyse les gras et italiques) :

Un certain écolo, à Valverde,
Exigeait que chez lui rien n'se perde.
À toujours recycler
Sans jamais rien jeter,
Il mangea plusieurs fois la même merde.

On le voit, faute que sa langue lui offre des oppositions lexicales de syllabes accentuées et inaccentuées, le poète français a dû se contenter de l'« accentuation » syntagmatique française (dernières voyelles masculines d'unités du discours) en sorte que la structure en « mètres » reflète la structure syntaxique d'une manière encore plus directe et systématique qu'en anglais²⁰¹ (non conformément à l'Arbitraire métrique).

198. Cette description du limerick est celle du dictionnaire de poétique de B. Deutsch (1981) à l'article *limerick*, ainsi que celle du traité de *Versification anglaise* d'H. Suhamy, pour ne citer que les deux ouvrages que j'ai sous la main.

199. Ces structures peuvent être considérées comme composées.

200. R.-G. Lamothe, *Limericks illustrés*, L'Éditerie, 33600 Pessac, 1989, p. 78

201. Cependant cette métrique n'émane pas simplement du texte linguistique lui-même : le réseau d'isochronie en est indépendant et lui est pour ainsi dire imposé de l'extérieur. Dans les limericks (anglais), de plus, un

Les *nursery rhymes*, formulettes enfantines ou « comptines »²⁰² anglaises, présentent souvent des structures qui, dans certaines traditions au moins, semblent se présenter d'une manière analogue :

**Old mother Hubbard went to the cupboard
To fetch her poor dog a bone.
But when she got there the cupboard was bare
And so the poor dog had none.**

De telles comptines sont parfois seulement scandées, mais parfois aussi pourvues d'une structure mélodique dans certaines traditions.

Il s'agit donc ici d'une *métrique chronologique* et non *phonologique*, même si elle peut se baser, comme en anglais, sur des accents en partie phonologiques. De tels « poèmes » sont parfois improprement considérés comme présentant des vers mesurés par le nombre de leurs accents ou syllabes accentuées ; mais ce nombre, dont on constate du reste qu'il varie ici de trois à quatre par « vers », est essentiellement déterminé par les intervalles de durée qui séparent ces accents et l'organisation hiérarchique de ces intervalles²⁰³, en sorte que l'analyse métrique doit bien ici rechercher un réseau d'équivalences et non se contenter de compter quoi que ce soit. Ainsi, contrairement à un parallélisme trompeur, ce n'est pas ici le nombre des accents qui répond au nombre des voyelles de la métrique classique, mais des équivalences de durée (isochronies), à divers niveaux, entre les attaques des syllabes principales, éventuellement « accentuées ».

certain sentiment (comique) de l'arbitraire métrique est souvent provoqué par des rimes féminines du genre *Bermuda = screwed her* ou *Twickenham = thicken 'em*.

202. Le terme de *comptine*, employé vulgairement dans un sens assez large, est réservé par les spécialistes de folklore enfantin, conformément à son étymologie, aux formulettes destinées à sélectionner un individu en se fondant sur la scansion rythmique (*counting out rhymes*), ce qui, dans la région nantaise par exemple, s'appelle *pourffer* (cf. A. Arleo). La formulette présentée ici est citée et rythmée d'après la version qu'en connaît personnellement Andy Arleo (États-Unis) ; les gras et italiques correspondent à ses « pulsations » (*beats* de Burling). In distinction des gras (attaques principales) et italiques (attaques secondaires) est mienne et fondée essentiellement sur la recherche du réseau d'équivalences à l'échelle globale du texte (car si on isole par exemple les deux vers *Old mother Hubbard* et *Went to the cupboard*, il n'y a aucune raison de considérer les attaques des syllabes conclusives de vers (*Hub-*, *cup-*) comme secondaires par rapport aux précédentes (*Old*, *Went*).

Plus conformément à l'analyse de Burling ou de Brailoiu, Andy Arleo considère que cette comptine présente une 16^e pulsation après sa dernière syllabe, dans le vide pour ainsi dire. Dans l'analyse que je propose, l'attaque de syllabe de *none* étant réellement conclusive du vers, du distique, et ainsi de la formulette entière compte tenu du réseau hiérarchique d'équivalences de durées d'attaques, cette 16^e pulsation n'est qu'une prolongation mentale virtuelle facultative, laquelle deviendrait nécessaire seulement si on voulait enchaîner une prolongation, par exemple en récitant une seconde fois la comptine sans rompre la périodicité. J'ai essayé de justifier ce point de vue d'une manière plus explicite dans Cornulier, 1983b.

203. Dans cette strophe de Coleridge (*The Rime of the Ancient Mariner*, vers 1797) :

**The fair breeze blew, the white foam flew,
The furrow followed free ;
We were the first that ever burst
Into that silent sea !**

l'équivalence entre les vers à quatre accents principaux (divisibles en deux sous-vers à deux accents) et vers à trois accents fait peut-être référence au même type de métrique chronologique de tradition orale (j'ai imprimé des syllabes en gras pour suggérer cette analyse). L'allitération (complète au vers 2) évoque également une métrique ancienne.

3. Homogénéité métrique/langue ?

« Toute catégorie métrique a son équivalent dans une catégorie prosodique de la langue (mais pas nécessairement *vice versa*) », selon Verluyten ; J. Gardes-Tamine & J. Molino (vol. 1, § 1.2) proposent de considérer cette affirmation comme une *loi universelle*. La poésie versifiée est une « langue » obéissant à des règles « de même forme que les règles grammaticales » phonologiques ou syntaxiques, suivant Paul Garde (1991 : 57) qui parle à ce propos d'*isomorphisme linguistico-métrique* (p. 63). « Le vers français est entièrement homogène à la langue française », écrivent Milner & Regnault dès les premières lignes de leur traité d'orthophonie métrique (1987 : 11s) : la « substance » des « marques » du vers – nombre syllabique, homophonie définissant la rime, « accent » – est « entièrement homogène à la langue » et appartient au domaine de la « phonologie ».

De telles affirmations paraissent aller de soi, au moins à titre approximatif. On s'aperçoit cependant que la « poésie », la « métrique », le « vers », dont elles parlent, sont présélectionnés dans des corpus littéraires de tradition littéraire (écrite). Il suffit de quitter le domaine de la poésie traditionnellement communicable sous forme écrite à des lecteurs pour voir foisonner des produits échappant aux généralités ci-dessus. Les régularités isochroniques du slogan, du *cheer*, de la comptine, ou tonales de la comptine ou du chant, ne sont pas « homogènes » à la langue française par exemple : l'isochronie n'a pas de statut phonologique ou grammatical en français.

Dès lors, il est douteux que la vaste « loi » ou l'axiome d'isomorphisme ou d'homogénéité langue-métrique ait un contenu positif et une signification proprement métriques. Il se pourrait que d'une manière plus générale on ait simplement affaire à un cas particulier d'adaptation de l'objet de communication à son propre mode de communication. Les propriétés métriques des textes communicables par écriture/lecture doivent être largement reconstituables par le consommateur (lecteur) au vu de leur forme écrite. Il serait donc difficile qu'elles restent constituées essentiellement, ou même largement et durablement, d'équivalences impliquant des durées (isochronies) ou des communautés d'harmoniques (tonalité) qui n'auraient pas de statut linguistique dans la langue vecteur, et ainsi ne seraient pas spontanément détectables à la seule lecture de l'objet écrit. À la longue, un système métrique tend spontanément à être filtré par le mode de communication auquel il est éventuellement associé.

Ce doute laisse pourtant ouverte la possibilité qu'il existe (par exemple) des textes qui aient pour particularité systématique de présenter, en eux-mêmes, une forme remarquable partiellement indépendante de leur sens (Arbitraire métrique*).

ANNEXE 2

« SOLUTION » PROPOSÉE POUR L'EXERCICE DU § 2.6.3.6

Oui, à mon avis, les trois vers de Musset

- A) Comme Arlequin. – Gardez-le, il vous fera peut être... (p. 35)
- B) La gorge, et tire-le par les pieds jusqu'ici... (p. 60)
- C) Coupe-le en quatre, et mets les morceaux dans la nappe... (p. 60)

sont parfaitement classiques du point de vue métrique. B ne pose aucun problème, dès lors qu'on reconnaît que la voyelle de l'enclitique *le* dans *tire-le* n'est pas un *e* féminin, ni même, du reste, un *e* optionnel comme dans *tu l(e) tires*, mais a fait place à une voyelle stable* et apte à supporter l'accent ou l'intonème, que son timbre soit [ø] comme dans *feu*, ou un autre timbre²⁰⁴. A et C ont en commun de présenter chacun apparemment une voyelle de trop, en même temps qu'un défaut d'Élision métrique* dans *Gardez-le il* et *Coupe-le en*. Pour supprimer d'un seul coup cette double anomalie, il faut évidemment supposer l'« élision » de la voyelle correspondant au *e* de l'enclitique ; cette hypothèse est plausible, si on admet que Musset imite en ce point la langue préclassique dans laquelle l'option d'*e* du pronom proclitique *le* pouvait ne pas être remplacée par une voyelle stable du type /ø/ en cas de postposition au verbe ; en finale des groupes *gardez-le* et *coupe-le*, il est alors féminin par position et ainsi est naturellement économisable devant un mot jonctif comme *il* ou *et*. Il s'agit ici d'une sorte d'archaïsme morphologique que la pression métrique seule est capable de nous faire avaler – et qui est particulièrement difficile à avaler dans le cas de *coupe-le*, s'il faut y supposer une séquence de deux options d'*e* après la dernière voyelle stable de l'unité, /u/ ; déjà, dans sa *Prosodie française* (1763, p. 36, art. 3), l'abbé d'Olivet jugeait ce type d'élision « d'une dureté affreuse ».

204. /lø/ (forme unique à voyelle stable et potentiellement conclusive) est en position enclitique terminale une variante morphologique de /l(ə)/ (choix de formes, par option d'*e*) en position proclitique, de la même manière que /lutw/ enclitique est une variante morphologique de /m(ə)/ proclitique : *donne-le* est à *tu le donnes* ce que *donne-moi* est à *tu me donnes* ; ces variations de forme en position enclitique sont l'un des moyens par lesquels la langue française a évité, à partir de la fin du Moyen Âge environ, des séquences de plus d'une voyelle féminine ou post tonique (cf. Cornuier, 1977). Cependant l'orthographe nous impressionne si fort que nous répuignons à imaginer que le pronom *le* puisse présenter deux formes différentes dans *tu le donnes* et *donne-le*. Pour une opinion différente, cf. Dominicy (1984) et Gouvard (1994b).

3

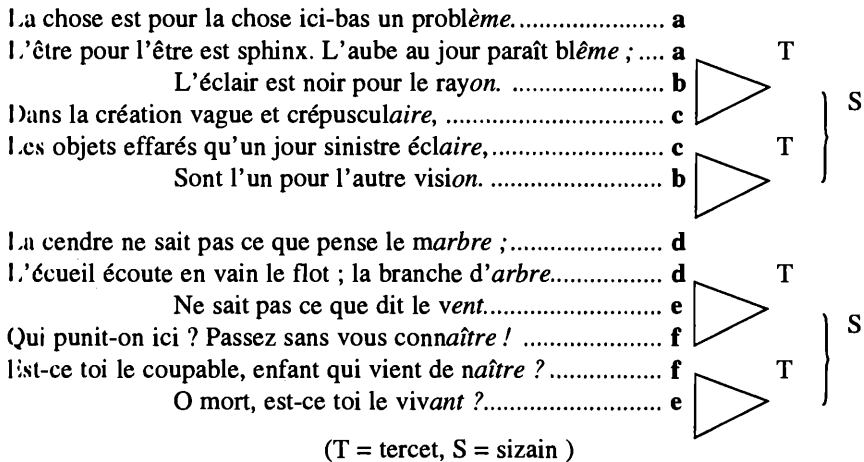
LE LIVRE DE L'ESCLAVE SUPERSTRUCTURES MÉTRIQUES

La rime est une esclave et ne doit qu'obéir
Art Poétique

3.1 PREMIER APERÇU DE LA STRUCTURE STROPHIQUE¹

3.1.1 Rime

Dans la poésie littéraire traditionnelle, les vers ne sont pas les seules unités métriques : ils sont généralement regroupés d'une manière systématique en unités de niveau supérieur (*superstructures*) essentiellement au moyen de la rime, parfois aussi au moyen des variations métriques ou de la répétition verbale. Ainsi dans ce passage de Hugo² :



D'emblée, pour un lecteur, la présentation graphique propose à la perception un regroupement régulier des vers (eux-mêmes unités graphiques minimales, paragraphes-lignes) en groupes successifs³ de six vers, sortes de super-paragraphes, qui présentent entre eux de fortes analogies. À l'intérieur de chaque groupe, certaines lignes consonnent deux à deux par leurs terminaisons, à partir au moins de leur dernière voyelle masculine* et numéraire (équivalence de *rime*). Si on représente deux vers rimant ensemble par la même lettre, la suite des deux groupes apparaît comme rimée selon le schéma d'équivalences aabccb ddeffe, mais chacun des groupes considéré isolément présente le

¹ Pour une analyse plus succincte de la structure des strophes classiques, on peut se reporter à Cornulier (1993b), en particulier § 2, p. 28-34.

² Début de la 3^e partie de « Horror » dans *Les Contemplations*, 6 : 16, cité d'après l'édition par P. Albouy chez Gallimard, 1967.

³ Dans le poème cité, il s'agit d'une série uniforme de strophes équivalentes ; cf. la notion de *suite périodique* en Annexe du présent chapitre.

même schéma d'équivalences en rime : aabccb. Les deux groupes sont donc équivalents, non par leurs sonorités terminales (groupes *unisonants* comme aabccb aabccb, suivant une terminologie pré-classique⁴), puisque les vers ne riment pas d'un groupe à l'autre (pas d'équivalence *matérielle* d'un groupe à l'autre⁵), mais par leurs réseaux d'équivalences en sonorités terminales (équivalence *structurelle* par les *schémas rimiques*). De tels groupes métriques, se succédant en suite périodique*, sont généralement appelés *strophes* dans la terminologie des métriciens modernes.

À l'intérieur de chaque strophe, le schéma rimique dessine deux sous-groupes équivalents de trois vers (« tercets »), aab et ccb, qu'on peut appeler les *modules* composants de la strophe. Ces deux modules, considérés comme des blocs, peuvent apparaître comment *rimant* en b (terminaison globale, rime globale de module) ; et considérés comme suites de trois unités, ils peuvent apparaître comme équivalents structurellement⁶ en tant que l'un et l'autre du même type rimique (aa*), ou si on préfère (aab) : dans l'un comme dans l'autre, les unités internes (vers), dont la terminaison ne se confond pas avec celle du tout (terminaison de rime globale, cas du seul dernier vers) riment entre elles⁷. On pourrait représenter cette structure par une formule du genre (aa*)^b, où l'indication de b en exposant à la formule parenthésée elle-même exprimerait le fait que c'est le groupe complet, et non seulement son troisième élément, qui rime en b.

3.1.2 Dialectique du mètre et de l'esclave

Dans la poésie classique, une forte proportion de strophes sont *monométriques**, c'est-à-dire formées de vers à mètre constant non seulement dans chaque strophe, mais de strophe à strophe (strophes *monométriques*, à mètre unique ; on dit aussi *iso-métriques*). D'une manière plus générale, dans l'immense majorité des cas (hors des styles « lyrique » et irrégulier), il existe un mètre que nous appellerons *mètre de base**, qu'on peut reconnaître par ce double critère : c'est le premier récurrent dans la strophe, et il n'y est pas minoritaire⁸. Tel est le cas du sizain de Hugo avec l'alexandrin, puisque ce vers est le premier récurrent (dès qu'on arrive au deuxième vers d'un sizain, on a deux alexandrins, alors que le second 8-syllabe n'apparaît qu'avec le sixième vers), et qu'il représente au moins la moitié de l'effectif des vers (et même plus).

4. C'est une des caractéristiques de la poésie classique par rapport à la médiévale, que les terminaisons rimiques tendent à s'y renouveler systématiquement de strophe à strophe, ce qui tend à exclure non seulement l'unisonance*, mais l'enchaînement* comme dans des quatrains rimés en abab bcbe cdcd, etc. Les strophes classiques tendent vers une équivalence purement structurelle (Réduction structurelle*).

5. Je parlerai à l'occasion d'*enchaînement* quand il y a équivalence matérielle d'un groupe à l'autre.

6. Sur l'opposition entre équivalence matérielle (homophonie) et structurelle (réseaux d'équivalences), cf. Cornulier, 1983.

7. Faut-il en conclure que les rimes internes aux tercets déterminent deux distiques du type (aa) comme je l'ai présumé dans certaines études antérieures ? L'étude ponctuo-métrique de centaines de sizains classiques du XVII^e au XIX^e ne témoigne pas en faveur de l'existence de tels distiques.

8. Pour qu'une strophe n'ait pas de mètre de base selon le critère proposé ici, il suffit qu'aucun type de forme syllabique n'y apparaisse au moins deux fois ; ou que le premier récurrent y soit minoritaire ; le fait qu'une immense majorité des strophes de la poésie classique possèdent un mètre de base selon ce critère justifie donc la pertinence au moins approximative de cette notion (par exemple, il n'y a pas une seule exception à la tendance à l'existence d'un mètre de base dans *Les Contemplations* de Hugo) ; de même le fait que les suites de (aa) soient presque toujours monométriques peut témoigner de la tendance à l'existence d'un mètre de base ainsi défini.

En représentant le mètre de base par un tiret, le schéma métrique du sizain analysé est : – 8 – 8. Il est typique que les mètres différents du mètre de base s'y réduisent très généralement à un seul⁹, scandant périodiquement, en position de *clausule* (Martinon), la fin de certaines superstructures métriques (ici, les tercets, modules du sizain) ; nous parlerons de *mètre contrastif*. Il est également typique que le contraste consiste en un abrègement métrique (passage du 12-syllabe au 8-syllabe)¹⁰.

Le fait que des variations de mètre du type – 8 – 8 pour un ab ab, donc l'absence de périodicité en formes de vers (F-périodicité) à l'intérieur du module même, soient banales, alors qu'il est bien plus rare qu'il ne se dégage pas un mètre de base au niveau de la strophe (il est rare, par exemple, qu'un aa soit mesuré en – 4 dans la poésie littéraire non fantaisiste), semble signifier que la pertinence du mètre de base s'impose au

Je me contenterai généralement de ce critère (et de cette notion de mètre de base) à cause de son rendement et de sa simplicité ; cependant, il n'est certainement pas parfait. Par exemple, à le suivre, une strophe rimée en abab cdcd et mesurée en 8888 4444 aurait pour mètre de base 8, alors qu'il paraît plus naturel de considérer qu'elle a un mètre de base par composant : 8 au premier quatrain, 4 au second (*changement de mètre de base* d'une sous-strophe à l'autre) ; de même, dans ce quatrain d'une chanson de Saint Arnant (1629), apparemment mesuré 8 / 6+7 / 3-6 / 3-6 :

Ainsi chantoient au Cabaret
Le bon gros Saint Arnant, et le vieux pere Faret,
Celebrans l'un et l'autre à son tour,
La santé du Conte de Harcourt.

il paraît sensé de considérer que le 3-6s est le mètre de base du distique conclusif seulement plutôt que de la strophe entière ; de même un 4-6-vers classique mesuré en 7777 CCC 777 (où « C » vaut douze) présente visiblement une alternance de mètres de base selon les modules). Inversement, une strophe rimée en ab ab ab b et mesurée en 84 84 84 4 n'aurait pas de mètre de base, parce que le 8-syllabe, premier récurrent, apparaît une fois de moins que le 4-syllabe, alors qu'on pourrait être tenté de considérer que le vers long y est de base, et le court contrastif jusqu'au bout (la strophe des *Chansons pour elle* de Verlaine citée au § 2.7.2.2.4 est proche de cette situation). Cf. Chauveau & Comulier (1994).

⁹ Le fait que les pièces bimétriques soient communes et les trimétriques exceptionnelles tend à confirmer la relation de mètre de base à mètre contrastif (par rapport au mètre de base) : deux mètres autres que le mètre de base devraient contraster entre eux. Il est moins rare que soient opposés entre eux des types de clausule, par exemple, clausule par abrègement du dernier vers et par abrègement de l'avant-dernier, ou des deux derniers.

¹⁰ La clausule par allongement, ainsi que la présence d'un mètre différent du mètre de base à l'initiale strophique (modulation d'attaque ou *mètre d'attaque*, généralement plus long que le mètre de base, plutôt que mètre contrastif, généralement plus court ?), me semblent être plutôt caractéristiques de la poésie lyrique (éventuellement chantée). Cf. Châtelain, 1907, p. 240.

On peut se demander pourquoi l'ordre long-court tendrait à prévaloir dans la séquence du type 12-syllabe / 8-syllabe, alors que l'ordre court-long semble favoriser dans les mètres par l'existence du 4-6. Mais ces deux arrangements (à les supposer significatifs) sont indépendants ; les séquences du type 12/8 ou 8/4 sont liées à l'existence générale des clausules, et on peut se demander pourquoi les contrastes de mètre sont souvent obtenus par abrègement. Le problème ne peut pas se poser en ces termes pour le 4-6, où il n'y a aucune raison de considérer le second sous-vers comme contrastif et faisant office de clausule.

Suivant Mazaleryat & Molinié (1989, article *contrerime*), « l'esthétique traditionnelle de la strophe (...) tend, dans les formules hétérométriques [= polymétriques], à la correspondance du système des rimes et du système des mètres » ; à cette tendance seraient par exemple conformes les (abab) mesurés en 12.6.12.6, et contrairement ceux mesurés en 8.6.8.6 qu'avec le poète Toulet le *Vocabulaire de la stylistique* propose de nommer *contrerimes* parce que le schéma métrique y contrarierait le rimeque (« subtiles discordances », « divergence »). Il est vrai que, chez Lamartine ou Hugo comme chez Théophile de Viau, les schémas de mètres lcl et clc (où c correspond au mètre court, et l au mètre de base) s'associent plutôt respectivement aux schémas de rimes abab et abba. Mais les nombreuses strophes de schéma métrique a'b montrent surtout la tendance de l'abrègement métrique à fonctionner comme clausule de groupe, et ainsi rappellent que même dans les quatrains rimés abab, les abrègements en abab constituent avant tout des clausules de distiques.

moins à partir du niveau strophique, sinon du niveau des modules, non autonomes. En fait, si on tient compte de ce que le mètre de base ne change pas de strophe à strophe, et même généralement est unique pour un ensemble métrique (hors du style de chant), et, de plus, du fait que les contrastes ne sont généralement pertinents qu'au niveau des superstructures (ils scandent, par exemple, des fins de modules ou de strophes), il apparaît qu'il existe généralement un niveau fondamental de périodicité simple, celui des vers, au niveau duquel les variations ne sont que le reflet des groupes métriques de dimension supérieure. Au risque de caricaturer l'analyse, disons qu'une suite de aab ccb mesurés en CC8CC8 (où « C » vaut douze, cf. Formulaire) est essentiellement une suite périodique d'alexandrins, regroupés en une suite périodique de strophes, dont des abrègements en 8v ponctuent en quelque sorte les modules constitutifs. Cf. Chauveau & Cornulier, 1994.

Le caractère fondamental de la suite périodique en mètre (les vers) par rapport à la suite périodique en schéma rimique (les strophes) est impliqué par la notion même de *rime*. Que les terminaisons rimantes (au sens métrique du mot *rime*) soient des terminaisons de vers ou de groupes de vers, elles présupposent les unités, vers ou groupes, dont elles sont les terminaisons ; car, pour être une terminaison, encore faut-il être une terminaison de quelque chose. La notion de *superstructure* métrique, pour les modules et strophes, implique cette dépendance. L'idée que les rimes sont des coups de sifflets destinés à signaler la fin des vers (comme si c'était nécessaire à un lecteur, ou suffisant pour un auditeur paumé) n'est pas seulement peu vraisemblable¹¹ ; elle présente les rimes comme fondement des vers, alors que ce sont les vers qui forment la structure de base à partir de laquelle les rimes peuvent éventuellement déterminer des superstructures dont les vers sont les éléments.

3.1.3 Genre

Quant au *genre* des rimes, ou plutôt des vers, on observe que ces strophes sont masculines, puisqu'elles se terminent par les dernières voyelles stables de *vision* et de *vivant* ; que les deux modules de chaque strophe, terminés par les mêmes voyelles stables, sont également masculins ; que les autres vers sont féminins. Les strophes, comme leurs modules, sont donc superposables en genre (schéma de genre constant ffm ffm, périodicité en genre, cf. Annexe 1). On observe donc qu'à chaque fois que d'un vers à l'autre on change de rime, on change de genre (Alternance en genre), que ce soit à l'intérieur de la strophe (passage du timbre a au timbre b, du timbre b au timbre c, du timbre c au timbre b), ou à la frontière de strophes. Cette régulation des genres est à ce point valorisée dans certains traités classiques qu'ils caractérisent les dispositions de rimes en termes de genre ; par exemple Quicherat (1850), comme Mourgues (1750), caractérise le schéma embrassé abba par le fait que deux vers successifs d'un genre y figurent entre deux vers de genre opposé.

11. Cf. le débat entre J. Gardes-Tamine, J. Molino et moi-même sur la fonction de la rime dans *Poétique* 46 et 52 (1981, 1982).

3.1.4 Complexité

Les schémas rimiques structurent totalement le poème en une succession et une hiérarchie de groupes de vers, dont on peut mesurer la complexité en termes de nombre de niveaux d'emboîtement : ainsi dans ces sizains classiques, le schéma aab ccb détermine au moins trois niveaux de structure métrique, puisque les vers (premier niveau) sont regroupés en modules tercets (deuxième niveau) à leur tour appariés en strophe (troisième niveau). À ces trois niveaux s'ajoute en fait un quatrième niveau, d'« infra-structure » métrique pourrait-on dire, si on tient compte de ce que les alexandrins sont eux-mêmes composés d'hémistiches de 6 syllabes. L'extrême rareté des pièces en vers blancs s'explique donc par la même raison que celle des pièces monorimiques : pour que les rimes déterminent des groupes de vers, il ne suffit pas qu'elles existent ; il faut qu'elles soient différenciées.

3.1.5 Complexité minimale

Dans la poésie littéraire classique, il y a généralement au moins trois niveaux de complexité. Ainsi, si des vers sont simplement rimés en (aa), ils sont généralement composés, de sorte qu'aux deux niveaux des vers et des distiques s'ajoute celui des sous-vers. Je ne tiens pas compte dans cette évaluation de l'éventuelle alternance en genre, qui est peut-être parfois plus théorique que réellement perceptible, et qui, surtout, ne paraît pas systématiquement déterminer un niveau de complexité supplémentaire. Et il n'y a pas lieu de tenir compte d'un niveau des syllabes ou voyelles qui n'est pas pertinent, chaque syllabe n'étant pas une construction métrique¹². L'enfilade de distiques de vers simples :

Elle alla crier famine
 Chez la Fourmy sa voisine,
 La priant de luy prester
 Quelque grain pour subsister
 Jusqu'à la saison nouvelle.
 Je vous payray, luy dit-elle, ...

est sans doute caractérisée, à son époque, par sa métrique rudimentaire à deux niveaux, pouvant évoquer la métrique de nombreux récits du Moyen Âge.

3.2 LES STROPHES DE TYPE « CLASSIQUE »

3.2.1 Type classique pur

Les schémas rimiques de base les plus communs dans la poésie française classique sont, outre la suite aab-ccb formant des sizains¹³, la paire a-a qui forme les distiques dits à

12 Cf. Cornulier, 1985, p. 121.

13 J'utiliserai parfois librement des traits au lieu d'espaces, comme ici, pour souligner certaines frontières entre des groupes métriques.

« rimes plates » en séries du type aabbcc..., et la forme dite « croisée » ab-ab (« quatrains »). Ces trois formes strophiques ont en commun d'être des paires, composées de deux *modules* (de un, deux ou trois vers) rimant entre eux¹⁴ ; en effet :

— dans un distique a-a, les *modules simples*, composés chacun d'un seul vers, riment entre eux en a ;

— dans un quatrain ab-ab, les deux modules, distiques, riment entre eux (*rime de module*), vraisemblablement de deux manières convergentes. D'abord, ces *modules composés* de deux vers chacun riment entre eux, distributivement, en ab ; cette séquence de terminaisons forme donc, sur la base de la composition des modules¹⁵, une sorte de *rime composée*. De plus, on peut vraisemblablement considérer que, du même coup, elles riment globalement en b (*rime simple* entre modules, rendue possible par le fait que la terminaison du dernier élément d'un module est forcément du même coup la terminaison globale du module) ; par opposition, la terminaison a apparaît comme terminaison interne, et de vers seulement ;

— dans un sizain aab-ccb, les deux tercets sont équivalents, non seulement globalement par leur terminaison commune b (équivalence matérielle), mais par leurs terminaisons internes de vers, structurellement, en (aa*). Cette équivalence complexe peut être considérée comme une sorte de *rime composée* d'un tercet à l'autre.

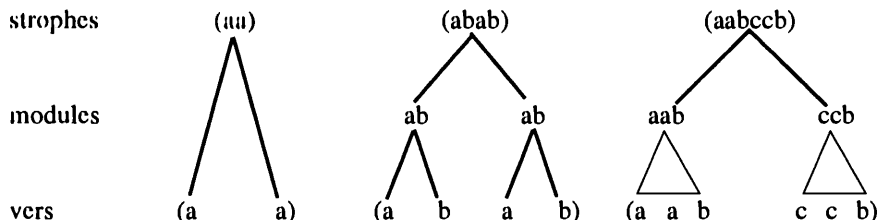
La différence de type d'équivalence, d'un module à l'autre, entre les terminaisons internes de module, qui s'équivalent matériellement d'un module de quatrain ab ab à l'autre en tant que a = a, et structurellement d'un module de sizain aab ccb à l'autre en tant que (aa*) = (cc*), est due au nombre des terminaisons internes : une équivalence structurelle serait pour ainsi dire vide de contenu entre (a) et (c) dans un quatrain rimé (ab cb) : rien ne la distinguerait de l'absence même de relation rimique. Que l'équivalence soit seulement de aab à ccb dans le sizain, et non de aab à un autre aab, est une manifestation parmi d'autres, dans la versification littéraire classique, de la tendance à la Réduction structurelle*.

Le type aab ccb est fortement apparenté au type médiéval aab aab dont il se différencie par le renouvellement des rimes de distique d'un tercet à l'autre (au point qu'il serait peut-être judicieux d'englober les aab aab dans la définition du type classique pur) ; il peut en même temps être rapproché du type ab ab de la même manière que aaab cccb peut être rapproché de aab ccb, c'est-à-dire par l'augmentation de la longueur n du premier élément dans les modules du type général aⁿb (les modules de type « classique » correspondent aux cas de ce type où n n'est pas supérieur à 2).

14. Autrement dit, la rime n'est pas seulement une équivalence entre vers, ce peut être une équivalence entre groupes de vers qui « finissent pareil », parce que leurs derniers vers respectifs finissent pareil. Les (aa) représentent le cas limite où les groupes (modules) qui finissent pareil sont simples, composés chacun d'un seul vers.

15. De même que des vers composés chacun de deux sous-vers peuvent être perçus comme équivalents en forme syllabique sur la base du fait que leurs constituants sont respectivement équivalents en forme syllabique (exemple : 4-6 = 4-6, où rappelons-le, le total 10 n'est pas accessible à la perception), de même, la rime étant une équivalence entre deux formes totales par leurs seules terminaisons, deux unités composées peuvent être perçues comme équivalentes – se ressembler – sur la base du fait que leurs constituants riment respectivement de l'une à l'autre. Tel est le sens que je donne ici à la notion de *rime composée*. Mètre et rime composée sont donc des *équivalences composées** entre des séquences d'éléments équivalents un à un.

Ces structures rimiques peuvent être figurées par les schémas suivants :



Pour faciliter les comparaisons, j'appellerai *strophes du type classique*¹⁶ pur les (aa), les (ab ab) et les (aab ccb), voire (aab aab), ainsi que les strophes composées (voire sur-composées*) de telles sous-strophes¹⁷. Comme la majorité des vers de la poésie littéraire classique sont strophés selon le type classique pur, *a fortiori* nous pouvons dire que la majorité des vers de la poésie classique appartiennent à une paire métrique rimant en (aa), qu'il s'agisse d'une paire de modules simples (*monostiques*, si on veut), ou composés (distiques ou tercets)¹⁸.

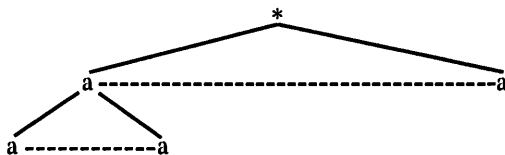
Nous venons d'envisager que, dans les strophes classiques, des rimes entre groupes de plusieurs vers puissent en même temps être des rimes entre vers (chose rendue possible par l'identité de terminaison entre le groupe et son dernier élément). Des convergences de ce type sont banales dans le domaine de la chanson. Comparez, dans la vieille chanson populaire¹⁹ de *la mère Michèl'* la terminaison de *répondu*, qui fournit à la fois une rime entre « demi-vers » dans :

C'est le père' Lustucru	a	
Qui lui a répondu	a	(écho)

et une rime entre « vers » au niveau de :

C'est le père' Lustucru qui lui a répondu :	a	
Allez, la mère' Michèl', vot' chat n'est pas perdu.	a	(écho)

Cette hiérarchie de niveaux peut être figurée par le schéma de hiérarchie rimique suivant (les équivalences rimiques sont notées par des liens horizontaux) :



16. L'étiquette de strophe *classique* est arbitraire, mais est tout de même choisie comme caractérisant relativement bien une large majorité de strophes représentative d'une longue tradition incluant, non exclusivement, la période dite scolairement « classique ».

17. Cette notion *strophe de type classique pur* correspond à celle que j'ai proposée dans Cornulier, 1985, à celui près seulement qu'elle est plus restrictive, car dans cet article elle recouvrait aussi les (aaab cccb).

18. L'importance du type aa est assez bien connue dans le domaine de la chanson, mais incomplètement reconnue dans la poésie littéraire, faute, notamment, que la structure en modules et la portée structurale des rimes soient correctement analysées.

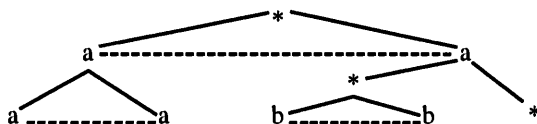
Comme on le voit, j'appelle *monostique*, *distique* ou *tercet* un groupe métrique, qui peut être comme ici un module, composé de respectivement un, deux, ou trois vers.

19. Citée par exemple dans *Le Livre des chansons de France*, Gollinard, coll. Découverte Cadeit, 1984.

La moitié initiale de cette forme préfigure, en tant que (aa) de « vers », sa forme globale définitive, (aa) de « distiques » (équivalence partie initiale/tout analogue à celle du rondau tel qu'il est analysé dans Cornulier, 1992b) ; quoique trois terminaisons rimant en *u* se succèdent dans cette forme, ce serait une erreur que de la décrire simplement par la séquence linéaire (aaa). On reconnaît la même structure dans des rimettes enfantines de langue anglaise, comme celle-ci, adressée à un rapporteur (*telltale*)²⁰ :

Tell – tale – tit, – –
Your **tongue** – shall be slit, – –
And every little **dog** in town
Shall **have** a little bit.

Dans les *limericks* dont l'exemple français cité ci-dessus (§ 2, Annexe 2B), la séquence rimique aabba par quoi ils sont parfois caractérisés²¹ n'est qu'une formule aplatic, écrasant une structure hiérarchique qu'on peut figurer ainsi :



Ainsi ce qui, présenté d'une certaine façon, apparaît comme une rime de « vers » peut apparaître plutôt, présenté d'une autre façon, comme une rime de « distique ». L'analyse métrique doit rester autant que possible ouverte à de telles reconsidérations, qu'il s'agisse de la rime ou d'autres équivalences. En voici un autre exemple possible, dans le domaine des équivalences de répétition : considéré comme une suite de quatre « vers », le rabé-raa* *Savez-vous planter des choux / À la mode, à la mode, / Savez-vous planter les choux / À la mode de chez nous*, peut apparaître comme présentant une équivalence de répétition entre ses vers 1 et 3 ; mais présenté comme formé de deux « distiques », il peut apparaître comme présentant, entre ses deux distiques, une relation de *Contraste final sur fond de répétition initiale*, ce qui n'est pas tout à fait la même chose, et pourrait être plus pertinent.

Remarque sur la notion de rime de module

La notion de *rime de module*, qui peut paraître saugrenue par le seul fait qu'on n'en est pas familier, paraîtra peut-être plus naturelle si on compare les abab de la poésie française aux (prétendus) xaxa de la poésie anglaise, ou tels qu'on en trouve par exemple

20. Citée d'après *I saw Esau, The Schoolchild's Pocket Book* de Iona et Peter Opie, Candlestick Press, 1992. Il n'est pas clair que *tit* fasse sens (cf. téton, ou notion de réplique ?), mais son *t* initial est allitératif et le reste est rime. Traduction : ta langue va être coupée, / et chaque petit chien dans la ville / (en) aura un petit bout. Les attaques des syllabes imprimées en gras sont en suite isochrone (cf. Annexe du chapitre sur les mètres). De la non-dichotomie du second grand vers en deux sous-vers autonomes témoigne, avec l'absence de rime interne, la continuité syllabique (*in town*, là où il y a un vide dans le distique précédent).

21. Par exemple dans la *Versification anglaise* de H. Suhamy (1970, p. 148) : « Le limerick est un petit poème de cinq vers rimés aabba, réservé le plus souvent, hélas, à des plaisanteries maléfiques », dans le dictionnaire de B. Deutsch (1981) : « A popular form of humorous verse of three long and two short lines rhyming aabba ». La structure n'est pas analysée, ou plutôt, sans doute, elle est supposée plus comme sa description linéaire.

dans divers poèmes de Bonnefoy (1978), notamment dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), ou encore dans ce quatrain d'Aragon (« Magnitogorsk ») :

L'orage à genoux sur la terre
joue avec l'herbe et les torrents
L'orage bat des mains quand croule
une hutte aux cris déchirants

M. Bertrand & G. Torlay (1993, chap. 2) présentent ce quatrain « pour son originalité, la combinaison monorime *abcb* (...) où la rime *b*, *b*, dominante, est croisée avec les rimes *a* et *c* (qui sont sans réponse) ». En 1805, dans un ouvrage intitulé *Sapho*, un poète de Montpellier, L. Gorsse, s'inspirant des Italiens, et s'autorisant des critiques de Fénelon contre les excès de la rime, avait écrit de semblables quatrains « dans lesquels les deux vers également privés de la rime sont intercalés entre deux vers rimés » ; manière, selon Lote (VII : 119), de « diminuer » la « virulence » de la rime « en la supprimant de place en place ». – Cependant les formules *xaxa* ou *abcb*, ainsi que les formulations de Gorsse ou de Lote, ont en commun de présenter, d'emblée et sans argument, les équivalences métriques de terminaison comme étant des équivalences entre vers, alors que si on renonce au présupposé suivant lequel toute rime est rime (terminaison) de vers, une analyse plus simple est envisageable, suivant laquelle il s'agit de rimes (terminaisons) de modules : la suite composée par la succession des vers 1 et 2 rime avec la suite composée par la succession des vers 3 et 4. Dans cette perspective, les terminaisons des vers 1 et 3 ne sont pas des « rimes sans réponse » : ce ne sont pas plus des « rimes » que les fins d'hémistiche à la césure dans des alexandrins classiques ; les vers 3 et 4 ne s'opposent pas, comme rimant, aux autres vers, car ils sont simplement, par position, porteurs de rimes de modules, plutôt qu'ils ne *riment* métriquement parlant (de même que la rime finale d'un alexandrin rimant n'est pas la propriété privée de son dernier hémistiche) ; il n'y a donc pas lieu de considérer ici que la rime *b* est ici « croisée avec les rimes *a* et *c* », car le schéma de rime n'est ici ni *xaxa*, ni *abcb* : c'est (*aa*).

Des six quatrains de « Jabberwocky » (dans *Alice's Adventures in Wonderland*, Lewis Carroll, 1865), trois sont rimés en *abab* ; dans les trois autres, explique le *Poetry Handbook* de B. Deutsch (1981), la rime finale « manque » aux vers 1 et 3, et leur formule est « *abcb* ». Suivant cette analyse en rimes-de-vers, le schéma rimique serait tantôt saturé, tantôt lacunaire, sans règle ni justification (les stances lacunaires et saturées paraissant mélangées sans ordre régulier). La notion de rime de module fournit une analyse plus cohérente de ce type de suites, qui n'est pas rare dans le domaine de la chanson : que les quatrains soient rimés en (*aa*) ou en (*abab*), dans un cas comme dans l'autre, le module 2 rime avec le module 1 ; il rime en bloc et en détail dans le schéma (*ab ab*), car alors non seulement les deux modules se terminent de la même façon (équivalence globale en *b*), mais ils riment distributivement au niveau de leurs moitiés-vers (équivalence composée en *ab*) ; dans les quatrains rimés en (*aa*), et que le dictionnaire de Deutsch analyse en *abcb*, le module 2 rime avec le module 1 en bloc (ils ont même terminaison), mais pas en détail (indépendamment de la rime globale de module, il n'y a pas de justification à l'idée qu'ils présentent la moindre équivalence de terminaison entre vers). Il y a donc une périodicité rimique dans le poème de Carrol : tous ses quatrains rient en (*aa*) et il se trouve simplement que, non contents de rimer en *a*, certains

de ses distiques riment même en ab, alias ba ; tous riment en bloc, et la rime est détaillée – composée – dans certains seulement. Il s'agit donc bien d'une séquence ST-périodique* (si on ne regarde pas au « détail »), uniforme et saturée.

3.2.2 Type classique inversi

Dans cette épigramme de Tristan (*Vers heroïques*, éd. 1662) :

Icy gist un Prodigue, un sot enflé d'orgueil,	a
Qui fit plus de pitié qu'il n'avoit fait d'envie :	b
Il se laissa manger tout le temps de sa vie,	b
Et se laisse manger jusques dans le Cercueil.	a

on observe la forme dite « embrassée » ab-ba, parfois mélangée par les poètes avec la forme ab-ab comme équivalente, et qui peut fonctionner comme une variante de cette forme. Les deux formes ab ab et ab ba ont en effet ceci de commun qu'elles présentent le même format 2-2V (deux groupes de deux vers, dont l'analyse statistique de ponctuation fait apparaître la pertinence sémantique dans la poésie classique²²), qu'il y a une rime composée d'un module à l'autre, chaque vers d'un distique se terminant comme un vers d'un autre distique ; mais alors que cette équivalence s'étend à l'ordre complet des vers dans ab ab, elle n'implique pas l'orientation* dans ab ba, (orientation inverse des terminaisons de ab et ba), et se réduit à une équivalence d'ordre interne*.

Quicherat (1850, p. 222) dit que les formes (abab) et (abba) « se mélangent assez souvent dans le genre simple » et sont alors nommées « irrégulières », mais que « comme elles sont faciles et coulantes, il faut de l'attention pour s'apercevoir de l'irrégularité ». En voici quelques exemples. Malherbe a mélangé, dans des paires de quatrains, la forme pure et la forme inversi (cf. chap. 5). Théophile de Viau les a mélangés dans *Que mes jours ont un mauvais sort*. La fable « Le rat de ville et le rat des champs » de La Fontaine est une suite périodique de quatrains classiques, dont seul le dernier est du type inversi, l'inversion fonctionnant peut-être comme une *modulation terminale* précisément dans le dernier distique. Il y a quelques abba parmi les abab des « Stances irrégulières contre les ambitieux » de Jean-Baptiste Rousseau (*Œuvres*, Paris, Didot, 1743, t. 2, p. 421). Inversement, dans « Booz endormi », l'un des rares poèmes de Hugo en quatrains rimés abba, Michel Grimaud (1988:196) remarque que les deux quatrains rimés en abab, discrètement insérés au milieu des abba, au commencement et à la fin du rêve de Booz, ont échappé à l'attention de nombreux commentateurs. Le mélange n'est pas rare chez un poète plus libre comme Musset. Voir aussi Martinon (1912 : 93, n. 2), Grimaud (1988 : 191-210). Il est vraisemblable que parfois ce mélange a été évité par souci conscient de régularité plutôt que par régularité d'instinct : certains poètes et métriciens, ne comprenant pas ce qu'il y a de commun à (ab ba) et (ab ab), ont pu éviter de les mélanger même dans des cas où leur instinct rythmique aurait toléré ce mélange. Le mélange de abab cc avec abba cc pose des problèmes du même ordre. – La possibilité de traiter parfois comme équivalents (en suite périodique) des ab ab et des

22. Pour quelques résultats statistiques (ponctuations*), cf. Cornulier (1993a) dans *Carmen* (1875, Acte I : 7, chœur des cigarières), Bizet coupe musicalement en 2-2 les (abba) du livret de Meilhac & Halévy.

ab ba témoigne du caractère composé de la rime et du module ab ou ba, dont les éléments a ou b ne sont que les éléments. Ainsi « Booz endormi » est une suite périodique au niveau de l'analyse en (paires de) modules, compte tenu du fait que ab et ba sont équivalentement des *ab*, mais non une suite périodique au niveau des vers selon leurs rimes, la permutation rompant à ce niveau la périodicité.

Nommer les (abba) « embrassés », ou « envelope (inserted) rhymes » comme Mallarmé, dans la métrique classique, c'est les apparenter²³, par exemple, à des (abbba) qui n'existent guère (et les dissocier des aab cbc, qui ne sont pas globalement « embrassés ») ; les nommer « invertis » par rapport à (abab), c'est les rapprocher des (aab cbc) qui sont au contraire des variantes bien attestées de (aab ccb). Les notions dispositionnelles d'embrassement, d'enveloppement ou d'insertion, même réhabillées à la mode mathématique, sont, je crois, porteuses d'erreur, parce qu'elles signalent une propriété secondaire au lieu d'un apparentement essentiel. Les commentaires esthétiques et stylistiques s'appuient généralement sur l'analyse traditionnelle et dispositionnelle, présumée comme allant de soi ; ainsi, par exemple, on oppose la disposition abab, qui « facilite un regroupement binaire des vers », à la disposition embrassée, dite « encerclée » (anglais *enclosed*), qui « met l'accent sur le caractère définitif et l'auto-suffisance »²⁴ (ceci présume qu'une division en distiques n'est fondamentale dans aucun des deux cas, et est facilitée dans l'un et non dans l'autre).

Dans cet impromptu de Lamartine²⁵ (1832),

Le livre de la vie est le livre suprême
Qu'on ne peut ni fermer ni rouvrir à son choix ;
Le passage attachant ne s'y lit pas deux fois,
Mais le feuillet fatal se tourne de lui-même ;
On voudrait revenir à la page où l'on aime,
Et la page où l'on meurt est déjà sous nos doigts.

la permutation des paires de terminaisons rimantes d'un module à l'autre est peut-être particulièrement sensible. Un autre intérêt de cet exemple est de montrer que ce rapport peut se décrire plus simplement sans recours à la notion dispositionnelle d'*embrassement*, laquelle serait peut-être applicable à ab ab ba, mais non à ab ba ab.

23 Dans *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Preminger & autres, 1993), à l'article de C. Scott sur la « French Prosody », la notion de rime embrassée (*envelope*) semble suggérer de couper un abba plutôt après son 3^e vers, mais à la présentation par T.V. Brogan de l'« ordre » ou de la « succession » des rimes (*rhyme*, p. 1058), un schéma de sonnet de Pétrarque abbaabba cdecde est commenté ainsi : « Les ordres sont l'embrassement [*envelope*], schéma de répétition en ordre inverse, et la séquence, schéma de répétition dans l'ordre » (le commentaire du terme *envelope* est alors meilleur que le terme même, et la notion de *sequence* convient aussi à l'analyse que je fais d'un ab ab).

24 Traduit de C. Scott (1992 : 134) : le schéma abba, « the enclosed rhyme », « emphasizes finality and self-sufficiency ». Chez d'autres, le mot « embrassé » éveille d'autres pensées, ainsi ce commentateur pour qui les (abba) de *Lucien Létiemois* XVI dans *Amour* de Verlaine présentent une structure « embrassée, et non plus croisée, comme pour nuancer pathétiquement une étreinte disparue ». On prend son pied comme on peut.

25 « Vers sur un album » cités d'après Lamartine (1963), mais ponctués à la manière de Marcel Joussé (1928 : 227) qui en outre donne un statut graphique aux modules (et marque le rythme 3333 pour les deux derniers vers).

Dans ce sizain de circonstance adressé oralement par Victor Hugo, vers 1870 à Hauteville-House, à une jeune dame qui se souvenait d'avoir été chatte à son service dans une existence antérieure,

Je t'aime mieux femme que chatte.
 Tu donnes encor mieux la patte,
 Plus qu'un matou tu m'attendis ; a a b
 Mieux qu'une chatte tu soupies.
 Chatte, tu prendrais des souris ;
 Femme, tu donnes des sourires. c b c

on peut reconnaître une variante de la forme aab ccb, à l'orientation près des deux dernières rimes (cb > bc). Nous connaissons ce sizain par un manuscrit²⁶ où il apparaît dans l'ordre aab ccb, se terminant par :

Femme, tu donnes des sourires,
 Chatte, tu prendrais des souris.

« J'ai interverti les deux derniers vers en les lui disant », note Hugo. Les recueils de ce même poète, qui contiennent tant de suites strophiques de aab ccb mesurées de diverses façons, n'en contiennent pas une seule de aab cbc. On le voit donc ici coucher par écrit sous la forme du type pur une strophe sans doute improvisée, et en tout cas d'abord présentée oralement, sous la forme voisine en cbc.

Il est arrivé qu'on mélange assez librement des aab cbc avec des aab ccb dans des suites strophiques dont le caractère apparemment uniforme suggère qu'on peut les considérer comme deux formes apparentées. Ainsi dans le poème *Quand tu me vois baiser tes bras* de Théophile de Viau, au début du XVII^e, époque à laquelle la forme aab cbc était commune.

D'autres sortes de strophes peuvent présenter, semble-t-il, la même parenté, selon l'orientation de leurs deux dernières rimes²⁷.

26. Manuscrit de Hugo coté n.a.f. 24 788 à la Bibliothèque Nationale, folio 261 (1869-1870). Cf. *Œuvres, Poésie*, vol. IV, p. 1018, collection Bouquins, Laffont, 1986.

27. La forme des « estrènes » de Clément Marot rimées en (aabba) est une variante de (aab ab) par inversion rimique du second module ; il est curieux de voir Martinon lui-même (1912, p. 205) les analyser en « formes à rimes plates sans césure possible », suivant un point de vue dispositionnel. De même, (ab ab ba) semble être une variante invertie (ab ab ab), à l'intérieur de l'octave (ababab cc) chez Des Masures (cf. Martinon, 1912, p. 332). De même encore, dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre* de Molière (1667, scène 8, cité ici d'après les *Œuvres complètes* vol. 2, Gallimard, 1971), dans cette strophe,

C'est un supplice, à tous coups,
 Sous qui cet amant expire ;
 Mais si d'un œil un peu doux
 La belle voit son martyr,
 Et consent qu'aux yeux de tous
 Pour ses attraits, il soupire,
 Il pourrait bientôt se rire
 De tous les soins du jaloux.

on peut voir une suite de six modules rimant en ab, dont le dernier est inversé (noter cependant qu'il s'agit d'une strophe à chanter). De même, peut-être, dans des sonnets italiens, la terminaison « de ced (cf. Fuller : 3), c'est-à-dire (abc acb), formes indifférentes à la Règle des deux couleurs*, est une variante invertie de abc abc. Il devient clair, dans certains de tels cas, que la notion d'inversion ou d'anticipation de dernière rime n'est pas équivalente à celle d'embrassement. Les formes classiques à inversion posent souvent, en série, un problème pour l'alternance en genre, leur premier et dernier vers étant du même genre. Dans le sonnet, ce pro-

On peut donc considérer que aab cbc est apparenté à aab ccb comme ab ba à ab ab. Dans l'un et l'autre cas, on dirait que la seconde forme est déduite de l'autre, peut-être par *anticipation de la rime-écho de module* (la rime faisant écho à la rime simple du premier module arrive un vers avant la fin du second module²⁸), ou simplement par *inversion* des deux dernières rimes ; ces deux analyses, incertaines, ne sont pas incompatibles ; quoi qu'il en soit, s'agissant de la littérature qui nous concerne, j'appellerai²⁹ *inverties** les strophes ab ba et aab cbc, l'essentiel étant de disposer d'un terme qui les situe par leur apparentement dans la grammaire des strophes de la poésie classique. Par opposition, j'appelle *pures** les formes *non inverties*³⁰. L'inversion affectant ici la rime-écho, on peut dire que dans les strophes classiques, qu'elles soient pures ou inverties, les *modules de base* que sont les modules initiaux sont toujours du type $a^m b$, où le nombre m de (vers à) terminaisons internes varie de zéro pour les modules simples à deux pour les sizains paires de tercets.

J'appellerai *strophes du type classique* les strophes qui sont soit du type pur, soit dérivées de ce type par anticipation de la rime de module (inverties), soit composées de telles sous-strophes. Le type *classique* en général est donc le type pur élargi aux formes inverties³¹.

bième ne se pose ni pour les quatrains, parce qu'on n'y change pas de rime, ni dans le sizain (forme traditionnellement désignée par les lettres « ccd ede »), parce qu'il est unique.

Dans cette stance à chanter des *Amants magnifiques* de Molière (1670, 3^e intermède, éd. Gallimard, 1971),

Notre amour n'a pas toujours
Tout le bonheur qu'il désire ;
Mais nous avons un secours,
Et le bon vin nous fait rire,
Quand on rit de nos amours.

faut-il voir une variante invertie de quatrain (ab aab) ? D'autres analyses sont évidemment envisageables, et, d'une manière générale, l'analyse d'une forme particulière doit tendre à s'intégrer d'une manière cohérente dans l'analyse générale de toutes les formes d'un corpus (ce que tend souvent à faire oublier l'aspect forcément éclectique d'une étude telle que le présent traité).

28. Si on considère que aab cbc dérive de aab ccb par anticipation de l'écho b (le deuxième module rimant au premier par son avant-dernier vers, un peu comme, chez les grands rhétoriciens, un vers rime parfois à un vers précédent par son hémistiche initial, en *batelage**), on peut considérer que l'attente de l'écho à la rime de module est relayée par l'attente de l'écho interne, l'écho à l'appel de rime en c étant attendu jusqu'à la fin de ce module.

29. Martinon (1912), ayant aperçu la relation d'inversion entre aab ccb et aab cbc, puisqu'il parle dans un cas de forme « régulière » (« normal[e] » p. 340) et dans l'autre de « finale renversée » (p. 216), mais encore influencé peut-être par la conception dispositionnelle des rimes, ne semble pas avoir aperçu la même relation entre les quatrains abab et abba et, imaginant que les poètes ont « compris la nécessité de la césure » dans les quatrains après qu'ils furent nés (comme pour les sizains), donne, de la constante prédominance de la forme abab sur abba (p. 94-95), des raisons assez superficielles, ressortissant à une analyse séquentielle des rimes, plutôt que des raisons de structure strophique. — C'est donc par erreur, semble-t-il, que j'ai attribué précédemment à Martinon la notion de quatrain inverti.

30. Les variantes inverties ab ba et aab ba prédominaient sur ab ab et aab ab dans le rondeau au XVI^e (cf. J.-P. Ouvrard, 1979). La forme ab ba est restée largement représentée jusqu'au XIX^e dans le sonnet, au point que les métriciens qui déclarent volontiers « irrégulier » ce qui est minoritaire la déclarent souvent seule « régulière » (métrique normative).

Dans les recueils de poésies de Hugo, la forme invertie de ab ab est rare, et celle de aab ccb, exceptionnelle. On peut soupçonner avec Martinon (1912) que c'est pour se différencier de ce contemporain encombrant que certains, comme Leconte de Lisle, ont largement usé de la forme ab ba, sans parler de leurs strophes non classiques, et notamment dissymétriques.

31. La convention de soigneusement neutralisant l'orientation (cf. Formulaire), permet de représenter des quatrains par ab ba (ou ? ab) sans préciser si ce sont des ab ab ou des ab ba, et, de même, de représenter des sizains par aab ccb sans préciser si ce sont des aab ccb ou des aab cb.

Du XVII^e au XIX^e, dans la poésie périodique en formes de vers et schémas de terminaisons, les formes strophiques inverties semblent tendre à être de moins en moins communes ; cela vaut notamment du sizain aab cbc et du quintil aab ba qui devient véritablement rare. À cet égard, le sonnet, forme non périodique du reste, où les quatrains sont généralement du type ab ba, et le sizain fréquemment du type aab cbc, paraît comme conservateur d'une métrique ancienne³².

3.2.3 Prédominance des strophes classiques³³

L'étude des relevés du Centre d'Études Métriques fait apparaître, sauf erreur de compte, qu'environ 97% des vers des poésies de Théophile de Viau, 100% des vers publiés de son vivant par Malherbe, 97% des vers publiés en recueils par Hugo de son vivant, 97% des vers des poésies périodiques de Lamartine³⁴, sont strophés en strophes classiques. Les études métriques traditionnelles ne peuvent pas dégager une telle généralité entre autres raisons parce qu'elles séparent les (aa) des autres « strophes », ou coupent arbitrairement les (aab ccb) et (aab cbc) en 2-4V³⁵. Ce résultat statistique paraît confirmer la pertinence de la notion de strophe classique. Cette notion présente d'autres avantages descriptifs, dont l'un est qu'elle entraîne la conséquence suivante, qui vaut pour la poésie littéraire au moins de Malherbe à Hugo :

32. Le sonnet rappelle même la métrique pré-classique par le caractère T-périodique de ses quatrains, formant par l'unissonance de leur rimes une espèce de huitain à l'ancienne.

33. Les modules étant liés entre eux par équivalence rimique au moins en partie matérielle et non seulement structurelle, et la métrique classique tendant à constituer un niveau d'équivalences purement structurales, les modules, ou les groupes non rimiquement indépendants, y apparaissent beaucoup moins souvent comme constituants relativement autonomes que dans la métrique médiévale. Ainsi les dizains abab bc cdcd où le module bc de transition entre quatrains est intégralement enchaîné (par enchaînement rétrograde) ne sont, aux XVII^e et XVIII^e, qu'un vestige de la métrique médiévale. Quant aux séries de distiques rétro-enchaînés tels qu'on en trouve dans des farces médiévales, et dont Marot a encore usé (cf. *Art Poétique*, 1989), ils sont à ma connaissance à peu près totalement ignorés de la poésie classique (voir cependant Cornulier, 1993a pour un exemple supposé chez Hugo), et les métriciens d'aujourd'hui semblent parfois ne pas les reconnaître puisqu'ils n'y voient qu'un procédé mnémotechnique appliqué à des (aa) ; il est en effet remarquable que dans une série du type a ab bc cd de ef fg..... etc., aucun groupe métrique (distique) ne possède d'équivalence rimique interne, le réseau rimique étant saturé uniquement par rétro-enchaînement. Je soupçonne cependant L. Fontaine d'avoir largement usé de ce type de métrique (cf. Cornulier, 1992a).

34. Fred Long (1992, p. 94). J'ai comptabilisé comme strophés classiquement les vers appartenant à une sous-strophe classique initiale, même complétée par un groupe qui n'est pas une strophe classique ; par exemple, les vers appartenant au quatrain initial dans abab ccb.

35. On m'a objecté de mélanger les (aa) avec les (abab) et (aab ccb) afin d'arrondir les résultats statistiques. Dans le même esprit, on pourrait m'objecter de tenir compte des (aa) afin de dégager des généralités sur les formes périodiques qui, sans cela, pourraient rester inaperçues. De même, peut-être est-ce pour arrondir les statistiques concernant les humains que les instituts de sondage interrogent même les femmes, qui sont pourtant tellement différentes des hommes.

La réticence à reconnaître ce que les (aa) d'une part, et les (abab) et (aab ccb) d'autre part, ont en commun, vient de la crainte qu'on a de perdre de vue ce qu'ils ont de différent, et qui sera évoqué en § 3.3.2. Cependant, pour bien comprendre ce en quoi deux classes diffèrent, il est bon de connaître ce qu'elles ont en commun.

« Règle » des deux couleurs*

Dans la poésie littéraire classique, une rime, surtout d'appel, n'est pas séparée de son premier écho par plus d'une couleur rimique (une séquence $a_1...a_2$ est au plus bicolore).

Par exemple, si ce principe est observé, entre une première terminaison en *-ique* et la première qui lui fait écho, il n'y a pas une (ou plusieurs) rimes en *-oir* et une (ou plusieurs) rimes en *-aire* (cela ferait deux couleurs intermédiaires, du *oir* et du *aire*) ; une strophe rimée en (abc abc) est exclue, puisque le premier a, par exemple, y est séparé du second par deux couleurs ou timbres rimiques, du b et du c³⁶. On trouve encore des formes non-conformes à la Règle des deux couleurs à l'époque de la Pléiade, par exemple dans certains madrigaux de Ronsard (forme assez libre, pouvant évoquer le chant) ; et on en trouve de nouveau dans certaines pièces de *Sagesse* (fin XIX^e), à une époque de crise de la métrique classique. Mais dans la poésie classique littéraire de Malherbe à Hugo, on ne trouve pratiquement pas d'exception à cette régularité superficielle ; et comme elle est rarement formulée explicitement par les métriciens, on peut soupçonner qu'elle révèle directement ou indirectement une contrainte essentielle de la métrique classique.

Règle des deux couleurs et nombre des vers intermédiaires

La « règle » des deux couleurs (étiquette de commodité) ne doit pas être entendue comme signifiant qu'un écho rimique ne peut être éloigné de son appel par plus de trois vers. Remarquons d'abord que le nombre des « couleurs » (ou « timbres ») rimiques pouvant être inférieur à celui des vers pour peu que plusieurs riment entre eux, une séquence rimique du type *abbba* n'est pas contraire à la Règle des deux couleurs, car les deux a y sont séparés par trois vers, mais par une seule couleur rimique (du b).

Il est vrai que dans *Les Contemplations* de Hugo par exemple, une première terminaison n'est jamais séparée de son premier écho par plus de trois vers (nombre atteint par exemple dans les strophes ou sous-strophes du type *aaab cccb*). Mais cela peut résulter de l'interférence de la Règle des deux couleurs avec une autre tendance. En effet, de cette règle on peut d'abord tirer directement que dans *Les Contemplations* un premier écho ne peut être séparé de son appel que par une suite rimiquement monocolore. Or il y a une tendance (classique) à la monogamie rimique dans ce même recueil telle que les suites monocolores y sont presque toujours bigames, et ne dépassent jamais le nombre de trois (cf. Martinon, 1912 : 5). Le fait que le triplement de b soit un maximum dans *aaab cccb* est donc vraisemblablement apparenté au fait qu'on n'y rencontre aucune suite de plus de trois vers consécutifs rimant entre eux.

36 Certains élargissements de la notion de strophe « classique » (par exemple, la possibilité de tripler les modules) entraîneraient encore la conformité à la Règle des deux couleurs. Mais on doit noter que ce principe n'appartient pas à bien d'autres systèmes, et que par exemple il ne vaut pas pour Christine de Pisan, certains poètes italiens ou anglais. La Règle des deux couleurs n'est encore pas toujours observée à l'époque de la Pléiade, par exemple dans certains madrigaux de Ronsard ; ainsi dans les quatrains rimés en *abcb abcb* à la fin du Madrigal I des *Sonnets et madrigaux pour Astrée* ; le sixain terminal du sonnet *O doux plaisir plein de doux pensivement* de Bail est tiré en *(aba aba)* ; noter que l'alternance en genre à l'intérieur de tels modules n'est pas compatible avec l'alternance à leur frontière.

Explication « cognitive » de la Règle des deux couleurs

La Règle des deux couleurs révèle-t-elle directement une limitation de la mémoire immédiate, laquelle pourrait aisément conserver en réserve un ou deux timbres d'appel rimique à satisfaire, mais pas plus, comme le suggèrent Grimaud & Baldwin (1993) ? S'il s'agissait en effet essentiellement d'une faculté aussi générale, on pourrait penser que cette règle vaille à peu près également dans des systèmes métriques différents ; ci-dessus, elle est présentée plutôt comme étant surtout une conséquence du système de la métrique classique, où les modules initiaux de strophes sont du type a**b**. Ce dernier point de vue n'exclut pas que la capacité de mémoire joue un rôle influencé par le conditionnement métrique ; ainsi on ne peut exclure *a priori* que certains lecteurs familiers surtout ou exclusivement de poésie classique, lisant de la poésie, tendent à ne pas conserver en mémoire, comme en état d'attente rimique, des timbres excédant la Règle des deux couleurs ou non-conformes à des schémas de modules initiaux du a**b** ; de tels lecteurs, lisant des sonnets italiens ou anglais à sizain final rimé en abc abc, risquent de ne pas y percevoir à tout coup aisément et spontanément le schéma rimique exact. La capacité de mémoire peut être solidaire d'une attention elle-même conditionnée par la culture du lecteur.

Strophes ternaires

Les strophes les plus répandues dans la poésie classique ne comportent que deux modules équivalents (elles sont en cela conformes au Principe de monogamie* et symétriques³⁷). Le triplement d'un module du type a, ab, ou aab, produit les types strophiques ternaires (aaa), (ab ab ab) et (aab ccb ddb), qui peuvent évoquer le chant.

Le type peu commun (aaab cccb) se caractérise par le fait que le nombre des rimes internes de modules est supérieur à deux, ce qui peut peut-être apparaître comme un cas de non conformité à la tendance à la Monogamie* (Cornulier, 1993a) ; cependant, il paraît douteux que les vers rimant en a dans un module du type a**b** forment une groupe métrique.

3.2.4 Strophes composées

La réunion de deux schémas de *strophes simples* définit parfois une *strophe composée** (de *sous-strophes**) comme le dizain abab ccd-eed, résultant de la combinaison d'un quatrain ab-ab et d'un sizain aab-ccb. Les *strophes géminées**, composées par la réunion

37. De là résulte (compte tenu du non-chevauchement* des groupes métriques) que le nombre total des vers d'une strophe classique, simple ou composée, est pair (même quand ses modules ont un nombre impair de vers comme dans aa et aab ccb). Cette parité numérique est donc largement indépendante de celle des vers dits parissyllabiques ou pairs* (dont les éventuels sous-vers sont le plus souvent pairs aussi comme dans 4+6).

Martinon (1912, p. 309) lui-même semble apparenter les deux sortes de parité lorsqu'il dit à propos de « la strophe de sept vers » (notion-valise) : « il en est des strophes impaires comme des vers impairs », lesquels paraîtraient d'autant plus « boiteux » qu'ils sont longs.

Lefranc classe les stances en paires et impaires selon le nombre de leurs vers.

Remarquez que le nombre de vers est impair, dans aab ccb ddb, comme dans (aaa), à cause du triplement des modules du type aab ; dans aab ab, à cause de la dissymétrie des modules. Il n'y a rien de commun à ces deux manières, parmi d'autres, d'être une stance impaire : le classement des stances en paires ou impaires quant au nombre de vers n'a donc peu de sens.

de deux strophes de même forme, comme (aabb), (abab cded), ou (aab-ccb dde-ffe), paires respectivement de deux (aa), (abab) ou (aab-ccb), souvent employées dans des textes de chants, peuvent évoquer, en poésie, une atmosphère de chant. Ainsi, dans « Le Massacre de Mona » (dans *Les Poèmes Barbares* de Leconte, 1862), sur fond d'un récit rimé en suite discursive de (aa), les paroles d'un barde qui est censé « chanter » sur « la harpe » sont rimées en (abbab cded) graphiquement démarqués, strophe géminée à base de (abbab), sans que le lecteur ait le moyen de les chanter.

Les strophes géminées, qui ont le malheur ou l'heur de n'être pas conformes aux axiomes de certains métriciens, étaient communes dans la « poésie » du Moyen Âge, là aussi peut-être en corrélation avec le chant, domaine où elles le sont encore (cf. *Je suis tombé par terre, / C'est la faute à Voltaire, / Le nez dans le ruisseau, / C'est la faute à (... Rousseau)*, chanté dans *Les Misérables*).

Suivant Mazaleyra (1989, article « Quatrain »), un (aabb) monométrique n'est pas un quatrain strophique. Martinon (1912) est également réticent à l'égard de certaines strophes géminées ; ainsi les dizains géminés (quintils redoublés) ne figurent-ils pas, dans son *Répertoire général*, au chapitre des dizains, d'où on est renvoyé (p. 587) aux quintils « géminés » (redoublés) ; et là on ne les trouve pas, car ils sont noyés, sans autre spécification, parmi les autres quintils. Mon propos étant d'essayer de décrire la métrique plutôt telle qu'elle est que telle que je pourrais imaginer qu'elle devrait être (je l'écris sous le nom de strophes des formes attestées en séquences périodiques), je ne peux que constater le statut strophique de certaines formes géminées, tout en reconnaissant leur caractère mineur, ou stylistiquement spécialisé.

Constituant de la forme (aabb), le distique (aa) est, isolé ou combiné, caractéristique de la chanson traditionnelle, depuis des siècles. Il apparaît en position conclusive dans le type (abab cc) caractéristique du style de chanson, comme dans les sizains de « L'ange gardien » de Béranger (début XIX^e, éd. 1867 : 372). Les quatrains de chanson rabéaas* du type :

Dodo l'enfant do
L'enfant dormira bien vite
Dodo l'enfant do
L'enfant dormira bientôt

se concluent par un distique (aa). Quoique ce soit moins évident, on peut considérer que les triolets rimés (abaa baba) à schéma de répétition (AB*A **AB), tels qu'ils sont traités en paire de quatrains à partir de la fin du Moyen Âge, commencent par un quatrain dont le second distique est un (aa)³⁸.

Rares sont, hors de la chanson, les strophes *surcomposées**, composées de sous-strophes dont l'une au moins est à son tour composée, tels que sont par exemple les abba cddc ee du Chapitre XIII de *L'Imitation de Jesus-Christ* de Corneille (1658), composés d'un quatrain et d'un sizain lui-même composé en 4-2-vers³⁹.

³⁸ Cf. Chataigné & Cornulier, 1993.

³⁹ Ces strophes ne forment pas un chant (l'ouvrage s'adresse à un « lecteur »), et alternent en genre. À première vue semblables, les abab cddc ee de la *Marseillaise* écrite, sont composés d'un (abab cddc) lui-même géminé et d'un (aa) ; la combinaison des quatrains par et inverse permet d'y concilier l'alternance trans-strophique (convention littéraire) et l'autorité des strophes en genre (convention musicale). Cf. « La Marseillaise et la Marseillaise : Le poète sous le chant » dans *Poétique* 77, p. 113-127, février 1989.

Une caractéristique fondamentale des strophes de la poésie classique est qu'elles sont clairement décomposables, d'une manière uniforme, en sous-groupes de vers, de manière arborescente* et généralement conformément au Principe de monogamie*.

3.2.5 Genre

Dans la poésie classique, à partir du XVIII^e environ, ce n'est pas (quoi qu'on dise souvent depuis Grammont, c'est-à-dire presque depuis le début de ce siècle) une règle absolue dans la poésie classique, mais c'est une régularité dominante, plus ou moins selon l'époque, l'auteur, le genre, et le niveau de la structure métrique, que si deux vers successifs ne sont pas de même rime, ils ne sont pas de même genre : à chaque fois qu'on change de rime, on change de genre (*Alternance en genre**, que j'abrègerai au besoin en AG). Comme il est impossible de changer de genre quand on ne change pas de rime, puisque l'équivalence de rime implique l'équivalence de genre, le principe d'alternance revient à changer de rime à chaque fois qu'on le peut, mais uniquement en ce cas : l'uniformité des vers en genre au contact des quatrains abba abba d'un sonnet n'est donc en rien contraire à l'Alternance continue (cf. Gardes-Tamine, 1992, p. 13). Il concerne directement les formes globales de vers plutôt que les rimes, et cela peut être rapproché du fait que l'alternance est matérielle* plutôt que structurelle* : l'équivalence ou l'opposition en genre ne semble pas fonder un système d'équivalences structurales en schéma de genres. L'alternance s'est pratiquée à l'intérieur des modules ainsi que des strophes (*Alternance intra-strophique*, fin XVI^e, XVII^e)⁴⁰, avant de s'étendre aux frontières de strophes (*Alternance trans-strophique*, que Théophile de Viau systématisa le premier⁴¹, début XVII^e, et que l'exemple de Jean-Baptiste Rousseau fixa en règle), et enfin même d'un bout à l'autre d'un texte versifié même métriquement hétéroclite ; on peut distinguer sous le nom d'*Alternance continue* cette extension tardive, illustrée par un Hugo au XIX^e : ce dernier pousse la manie jusqu'à introduire parfois des strophes de transition (sans périodicité) dans des pièces composites pour assurer la continuité de l'alternance (cf. Cornulier, 1985).

L'Alternance continue, seule connue de nombreux traités récents traitant « les classiques » de plus de trois siècles comme un régiment marchant au pas⁴², n'est, dans la pratique (souvent différente de la norme des traités), qu'une généralisation tardive de

40. Formulé nettement dans l'*Art et science de Rhétorique vulgaire* (anonyme, vers 1525), ce n'est que vers 1555, grâce à l'influence des vers lyriques de la Pléiade, que le précepte d'alternance s'érigea en règle importante, sinon absolue (Félix Gaiffe, note sur l'*Art Poétique* de Sebillet, 1910 : 72).

41. Martinon (1912 : 93, n. 3) cite Sibilet (= Sebillet) comme le premier poète « qui eût mis l'alternance entre les quatrains embrassés » (donc préféré en ce cas l'alternance trans-strophique à l'uniformité des stances en genre ou au monopole des stances masculines), et note que cette pratique a mis longtemps à devenir générale. – Mais Sebillet ne parle même pas d'alternance ni de régularité de distribution des vers en genre dans son traité de 1548. Mourgues (éd. 1750 : 195) dit qu'« il est bon » de choisir des stances dont les vers extrêmes soient de genre opposé « parce qu'autrement l'oreille est un peu choquée » par l'absence d'alternance à la frontière ; que « néanmoins le contraire ne passe pas encore pour faute ».

42. Il est curieux de voir un métricien du XX^e siècle, époque à laquelle l'Alternance continue n'est plus guère pertinente, corriger ainsi un poète du XVII^e siècle, époque à laquelle elle ne s'était pas encore généralisée en règle : « Schéma : aabcbbc, chez Voiture (...) ce schéma n'est valable qu'à la condition de renverser l'alternance des rimes en passant d'une strophe à l'autre (...), ce que Voiture a oublié de faire » (Hugun Motier, 1982, article *strophe*).

l'alternance telle que la pratique, par exemple, au début du XVII^e, un poète comme Malherbe, qu'il faut prendre comme un poète de son temps plutôt que comme « le législateur du Parnasse ».

Le seul principe constant chez ce poète est peut-être la *périodicité en genre*, qui vaut même de ses « chansons » : tel est le cas de sa chanson *Sus debout la merveille des belles*, dont tous les vers sont féminins, comme de sa chanson *Object divin des ames et des yeux*, dont tous les vers sont masculins.

Hors des chansons, une seconde tendance très forte chez ce poète veut que les stances soient masculines ; ou qu'à défaut, cas rare, leur premier module le soit (*Prépondérance des superstructures masculines*). Cette tendance converge peut-être avec une troisième tendance à l'*uniformité des stances en genre*, comme si elles devaient pouvoir être chantées sur un même air.

Enfin il y a chez Malherbe une quatrième tendance à changer de genre en changeant de timbre (*Alternance*) ; cette tendance est d'autant plus forte qu'on se trouve à l'intérieur d'une superstructure métrique de bas niveau : forte à l'intérieur des modules ainsi que des strophes élémentaires (sans exception hors des chansons) ; moins forte aux frontières de strophes composantes à l'intérieur d'une composée ; incertaine ou inexistante aux frontières de stances.

La tendance à l'Uniformité des stances en genre peut entrer en conflit avec la tendance à l'Alternance trans-strophique dans le cas des stances *G-alternantes*⁴³, c'est-à-dire dont le schéma rimique est tel que, s'il y a alternance intra-strophique, le dernier vers est du même genre que le premier ; car, si on poursuit l'alternance à l'entre-strophe, il faut que le premier vers de la strophe suivante soit de genre opposé (non uniformité en genre), à moins que ces deux vers frontières riment d'une strophe à l'autre comme dans un sonnet commençant en (abba abba). Les strophes classiques en (abab) et (aab ccb) ne sont pas *G-alternantes*, puisque si le premier vers, en a, est féminin, le dernier, en b, est masculin par alternance (et inversement), en sorte que deux stances rimées (abab cdcd) ou (aab-ccb dde-ffe) peuvent être uniformes en genre, avec alternance d'un bout à l'autre. Leurs variantes inverties sont automatiquement *G-alternantes* comme vous pouvez le vérifier, et il en va de même, évidemment, des (aa), dont tous les vers devraient être soit masculins, soit féminins, à l'intérieur d'une même pièce, s'ils devaient être uniformes en genre (mais ils échappent à cette tendance, comme ne fonctionnant généralement pas comme stances*, et comme n'étant généralement pas destinés au chant)⁴⁴. Chez un poète comme Malherbe, dans une suite de distiques (aa) en suite graphique continue (non traités comme des stances), l'Alternance peut opérer, et opère (lettre à Racan), parce qu'elle n'entre pas en conflit avec le principe d'uniformité, applicable seulement aux stances.

La Prépondérance des superstructures masculines, c'est-à-dire à terminaison franche, est d'autant plus marquée qu'il s'agit de superstructures autonomes : ainsi, typiquement,

43. Terme emprunté à Fred Long (1990). Le conflit entre la tendance à l'alternance en genre même aux frontières de strophe et la tendance à l'uniformité des stances en genre peut être un élément d'explication de la rareté de certaines formes *G-alternantes* dans certains genres ou à certaines époques. Ainsi la rareté des (abba) chez Hugo peut être rapprochée, peut-être, de son souci de l'Alternance continue ; lorsqu'il écrit des suites de (abba), il est obligé de les alterner régulièrement.

44. Dans les (abab-cddc ee) tels que ceux du poème de la Marseillaise, l'inversion rimique au second quatrain (cddc au lieu de cdcd) permet de ménager l'alternance aux frontières de strophes, compromise par le distique terminal. D'une manière plus générale, une strophe n'est pas *G-alternante* si elle contient un nombre pair de sous-strophes *G-alternantes*, notamment zéro ou deux.

les (abab) sont le plus souvent masculins (ce qui implique que chacun de leurs deux modules soit masculin); le choix de superstructures principales féminines, dont la voyelle conclusive est encore suivie d'une non-métrique⁴⁵, est généralement significatif; c'est ainsi qu'*e muet* lui-même en l'an III, dans sa « Réclamation au citoyen Sicard, Professeur aux Écoles Normales »⁴⁶, choisit, tout naturellement, de faire son propre éloge en modules et quatrains féminins :

Je rends le bruit retentissant
Du sein de l'orage qui *gronde*,
Et que répète en mugissant
L'écho de la terre *profonde*.

Dans le « Chant sur le berceau » de *L'Art d'être grand-père* (Hugo) dont voici le premier quatrain,

Je veille. Ne crains rien. J'attends que tu t'endormes.
Les anges sur ton front viendront poser leurs bouches,
Je ne veux pas sur toi d'un rêve ayant des formes
Farouches ; (...)

la régularité, consistant en ce que tous les vers sont uniformément féminins, est tout de même rare et stylistiquement marquée, et peut suggérer qu'il y a, dans ce cas particulier, une association voulue entre le genre féminin de toutes les unités métriques (vers, distiques, strophes) et le genre du chant, ainsi que son caractère de berceuse maternelle.

La tendance à la régularisation du genre au XVI^e a pu se justifier au départ par son intérêt pour la mise en musique, et l'alternance était une manière de ménager la possibilité d'employer dans un même poème, en le régularisant, l'emploi des terminaisons masculines et féminines. Mais ce système se comprend plus précisément si on l'observe à sa source, c'est-à-dire à l'intérieur même des strophes simples et de leur modules⁴⁷ ; particulièrement clair est le cas des formes classiques (ab ab) et (aab ccb) : on peut y distinguer d'une part les terminaisons en b, conclusives de module ou même de strophe, et d'autre part les terminaisons en a et en c internes aux modules. L'opposition entre le caractère franc des terminaisons masculines, dont aucune voyelle ne déborde la mesure, et le caractère prolongé des féminines, moins nettement conclusives puisqu'une voyelle y apparaît après la fin de la mesure, convenait particulièrement bien à cette opposition structurale. Le fait est que, statistiquement, dans les stances qui sont des strophes simples, on observe que les modules du type a^mb sont le plus souvent masculins, avec des terminaisons internes féminines : tel est et restera statistiquement, je crois, l'effet majeur de l'alternance en genre dans la poésie lyrique.

Les contraintes techniques liées aux régularités en genre quelles qu'elles soient ont une assez grande importance notamment aux XVII^e et XVIII^e siècles, parfois sous-esti-

45. On a souvent souligné surtout le fait qu'une unité féminine se termine par une voyelle inaccentuée. Cf. Molino & Tamine (vol. 2 : 26) : « Il y a donc en français deux sortes de fins : celles pour lesquelles la dernière syllabe est accentuée (vers masculins), et celles pour lesquelles elle n'est pas accentuée (vers féminins) ».

46. Citée ici d'après les *Études de phonologie française* (B. de Cornulier & François Dell, Éditions du C.N.R.S., Paris, 1978). L'*e* optionnel, que j'appelle masculin ou féminin selon sa position, était indistinctement dit en tous les cas *féminin* par certains grammairiens anciens.

47. Déjà vers la fin du XIV^e et le début du XVI^e on reconnaît parfois l'alternance dans les rimes croisées.

mée ou ignorée par certains métriciens modernes, mais non dans des études de corpus telles que celles de Fromillaugue ou Martinon.

3.2.6 Interférences, ou de l'influence des astres

Pourquoi Victor Hugo a-t-il écrit « Booz endormi » en quatrains invertis (ab ba), forme chez lui si rare ?

Je n'en sais rien, mais formulerais ici une hypothèse destinée uniquement à faire apparaître l'interaction des aspects de la forme et du genre. Supposons (avec Péguy) que Hugo tenait à conclure le poème par *Cette faucille d'or dans le champ des étoiles*, et plus précisément par ces *étoiles*, symbole à la fois de la descendance nombreuse et de la divinité qu'annonce son récit. La dernière strophe était donc féminine. Or, en vertu de l'alternance continue, les (abab), comme du reste les (aab ccb), sont automatiquement uniformes en genre. Si tout le poème avait été composé en (abab), toutes les strophes auraient donc dû être féminines. Mais le genre ordinaire des stances (au moins statistiquement, et particulièrement chez Hugo) étant le genre masculin, ce choix aurait été significatif, et peut-être assez malheureux dans un poème, comment dire, particulièrement viril. Le choix de la forme invertie permettait d'éviter cette inconséquence, les strophes étant alternativement masculines et féminines en vertu de l'alternance⁴⁸.

La première phrase, la première strophe des *Contemplations*, initiale de quatre quatrains féminins sur le même modèle, se terminent par le mot *étoiles*. Que regarde « le contemplateur » dans la dernière phrase du même recueil : *s'étoiler de rayons, / De clartés, de lueurs vaguement enflammées, / Le gouffre monstrueux plein d'énormes fumées* ; il regarde le gouffre sombre *s'étoiler* ; le passage précédent se termine par l'hémistiche *en étoiles dans l'ombre*. La première édition de *La Légende des siècles* se terminait par le mot *étoiles*, terminant « La trompette du Jugement », me signale M. Grimaud. Dans le poème précédent, « Plein ciel », les trois dernières strophes d'une série de sizains féminins se terminaient par les mots *abîmes*, *étoiles* et enfin *astres* dans un *précipice des astres* résumant les deux notions ; le mot *astre* avec idée de pluralité figurait dans le dernier vers de la partie suivante, et la série de sizains qui suivait se terminait par *des astres*. L'*Ane* du même poète se termine par le mot *lumière* ; *Les Trophées* de Hérédia, par le mot *soleil*. La seule séquence uniforme de (abab) dont les strophes soient féminines chez Lamartine est « L'insecte ailé » (Long, 1992, p. 70), qui se termine par le mot *étoile*.

Savez-vous pourquoi les stances de « La corde roide », poème liminaire des *Odes funambulesques* de Théodore de Banville (2^e éd., 1859), sont toutes féminines ? Parce qu'il doit apparaître manifestement comme le pendant du poème conclusif, « Le saut du tremplin », également composé d'exactly dix aab ccb féminins de 8-syllabes, concernant comme lui « le poète », funambule de la corde ou du tremplin lyrique. Et alors, pourquoi tous les sizains de ce poème-là sont-ils tous féminins ? Est-ce parce que

⁴⁸ En fait, il y a même deux strophes masculines de plus que de féminines dans « Booz endormi » à cause des deux (ab ab) insérés au début et à la fin du rêve (cf. ci-dessus, § 3.2.2), en position telle qu'ils sont l'un et l'autre masculins conformément à l'alternance. Le caractère primordial d'*étoiles* dans « Booz endormi » se traduit encore, peut-être, à l'idée que Ruth ouvre l'œil sous « ses voiles » : est-ce une façon de contempler les étoiles quand on met sa poitrine à l'air ? (il ne s'agit cependant pas seulement d'une cheville, le mystère étant au centre du poème). Pour un problème analogue chez Sully Prudhomme, cf. Martinon (1912 : 93, n. 2).

Banville « préfère » dans ce rythme les strophes féminines, comme dit Martinou (1912 : 226, n. 1) en citant ce poème ? Plus anecdotiquement, sans doute, parce qu'ils sont sujets à l'Alternance en genre et que le dernier sizain est féminin... Mais pourquoi devrait-il l'être ? La réponse est dans la préface de 1857 qui affirme (p. 20) la nécessité d'être « lyrique », de prendre parfois un « grand bain d'azur », et – avec les guillemets dans le texte – de « rouler échevelés dans les étoiles », ce par quoi se conclut le dernier sizain, et avec lui le recueil entier : *Enfin (...) le clown sauta si haut, si haut, (...) qu'il creva le plafond de toiles (...) et enfin Alla rouler dans les étoiles*. L'auteur a dit quelque part qu'il aimerait terminer un recueil par le mot *étoiles*, qui termine *La Divine Comédie* (*L'amor che move il sole e l'altre stelle*).

Un poète peut versifier à l'envers.

Suivant Étienne Brunet (1993 : 188), Hugo, comme Vigny, a une préférence pour les rimes féminines, dont témoigne le fait que dans *Les Feuilles d'automne* de l'un comme dans les *Destinées* de l'autre les rimes féminines sont nettement plus fréquentes que les masculines. Cependant, compte tenu de l'Alternance trans-strophique, comme les (aa) et les (abab) présentent nécessairement des nombres à peu près équilibrés de rimes des deux genres, la « préférence » pour les rimes féminines tient surtout, finalement, aux formes du type (aab ccb) ; il faut donc que les terminaisons a et c y soient féminines plus souvent que les terminaisons en c ; et comme celles-ci sont conclusives de strophes, la préférence apparente de Hugo pour les rimes féminines pourrait n'être qu'une conséquence mécanique, via l'alternance, de la Prépondérance des stances masculines chez lui comme chez bien d'autres. Tel est assurément le cas, puisque la plupart de ses (abab), où rimes féminines et masculines sont en nombre égal, sont masculins (la statistique brute des rimes est trompeuse). De même, dans les (abab ccb) de Vigny mentionnés par la même étude, la domination statistique des rimes féminines n'est qu'une conséquence du fait qu'il s'agit de stances masculines, en sorte que les rimes en c font pencher la statistique du côté des féminines.

Dans *Les Orientales*, les cinq quatrains de « Clair de lune » (1828) sont invertis. Or ce poème est bouclé par la répétition, à la fin, de son vers initial : *La lune était sereine et jouait sur les flots*. Le lecteur peut aisément vérifier que ce bouclage était incompatible avec l'alternance trans-strophique dans des (ab ab). Cette motivation technique (qui n'exclut pas une justification stylistique sur laquelle je ne me prononce pas) est d'autant plus plausible que cette pièce est la seule, dans les recueils poétiques antérieurs aux *Chants du crépuscule*, où la forme (ab ba) ait été employée par Hugo en suite périodique.

Dans « La coccinelle » (*Les Contemplations*, 1 : 15), on peut soupçonner que le choix de la forme invertie du quatrain 8s est amené par la volonté de conclure sur ce bon mot de l'insecte : « *Les bêtes sont au bon Dieu ; / Mais la bêtise est à l'homme* »⁴⁹.

49. Dans cette épigramme de Corneille,

Qu'on parle mal ou bien du fameux cardinal,
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien.
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien,
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal

le bon mot veut que le dernier distique rime en *bien* et *mal* sans alternance⁵⁰, d'où l'intonalité des vers en genre, qui est tout de même une sorte de régularité.

3.2.7 Style métrique de chanson

La « Chanson des aventuriers de la mer » de Hugo est une suite régulière de quatrains (refrain) et sizains commençant ainsi :

En partant du golfe d'Otrante,
 Nous étions trente ;
 Mais en arrivant à Cadiz,
 Nous étions dix.
 Tom Robin, matelot de Douvre,
 Au Phare nous abandonna
 Pour aller voir si l'on découvre
 Satan, que l'archange enchaîna,
 Quand un bâillement noir entr'ouvre
 La gueule rouge de l'Etna.

Dans *La Légende des siècles* où Victor Hugo l'a publiée, cette « Chanson » n'est manifestement pas une chanson au sens étroit, puisqu'elle se donne à lire, sans musique. Mais le caractère géminé du quatrain composé de deux (aa), le caractère ternaire du sizain (triplets de modules ab), le fait que le quatrain est répétitif (refrain) et son alternance avec les couplets en séquence périodique binaire, le choix des mètres de base courts, le passage du mètre long au mètre court à l'intérieur même⁵⁰ de chaque (aa), tout cela concourt pour donner à ce texte l'allure formelle d'un texte de chanson (évoquant de chants de marins).

3.3 NOTATION ET IDENTIFICATION DES STROPHES : DISCUSSION DE L'ANALYSE DISPOSITIONNELLE* DES SCHÉMAS DE RIMES

3.3.1 Différence de statut des (aa) selon l'analyse

En faisant apparaître comme fondamentale l'analogie formelle qui existe entre trois séries de groupes rimiques suivantes,

a-a	b-b	c-c	d-d	
ab-ab	cd-cd	ef-ef	gh-gh.	
aab-ccb	dde-ffe	ggh-iih	jjk-llk	

on s'écarte ici d'un usage répandu dans les traités français⁵¹ de métrique. Cette analogie est d'abord masquée, traditionnellement, par un problème de notation et de termi-

⁵⁰ Alors qu'une strophe ou sous-strophe a généralement un mètre de base, un (aa) mesuré en 8/4 n'a pas de mètre de base en soi (il n'a pas de mètre récurrent en lui-même), son mètre de base n'est, dans les quatrains cités ici, que celui de la strophe composée, à savoir 8.

⁵¹ Les traités de métrique française ne sont apparemment pas seuls à mettre sur le même plan (abab) et (aabb) au lieu de (aaa). On voit la même erreur, avec les mêmes conséquences, à propos de métrique anglaise, chez Huitaileu (1978, p. 18-19), qui pourtant propose une analyse des strophes en « subdivision » ; cependant, confondant, comme y porte la tradition, des strophes à modules simples avec des modules complexes, il traite sur le même plan par exemple (aaba) ou (aaaa), et ab ou aba.

nologie. Quand les métriciens français veulent noter la structure d'une suite de quatrains « croisés », ils disent par exemple que la « disposition des rimes » est abab. C'est clair. Mais quand il s'agit de « rimes plates », au lieu de dire (comme on le fait ici), que la disposition rimique est (aa), ils écrivent généralement quelque chose du genre aabb..., où les points de suspension semblent vouloir dire : « Vous pouvez bien deviner la suite ! » On comprend la raison de ce procédé suggestif plutôt qu'explicite : la simple formule aa... risquerait de suggérer qu'on parle aussi bien des suites du type aaa, aaaa, aaaaa, etc., alors qu'on parle du type aa bb cc dd... où les rimes se renouvellent par paires. Mais voici une conséquence théorique dont on paie cette insuffisance de notation : au lieu d'apercevoir la parenté réelle entre un groupe aa de « rimes plates » et un groupe abab, nombre de métriciens français établissent – et on enseigne parfois dans nos Facultés – ce paradigme trompeur :

aabb (quatre vers en « rimes plates »)

abab (quatre vers en « rimes croisées » ou « alternées »⁵²)

abba (quatre vers en « rimes embrassées »)

c'est-à-dire qu'on met en parallèle une paire de distiques rimés en (aa), à savoir aabb⁵³, avec un unique quatrain rimé soit en abab, soit en abba ; alors que ce qui correspond à la paire aa bb est la paire abab cdcd ou la paire abba cddc.

Le premier résultat erroné de ce décalage dans la mise en perspective est de faire apparaître les suites de « rimes plates » comme inorganisées, libres⁵⁴, – parce que la longueur d'une suite du type aabbcc... est métriquement indéterminée –, par contraste avec les suites de rimes croisées (ou embrassées) qui seraient organisées, contraintes, – puisque un quatrain abba ou abab est terminé au bout de son quatrième vers. Contraste spécieux, artefact d'une notation inadéquate, renforçant l'idée que les « rimes plates » n'ont rien à voir avec les strophes, alors que ce qu'il faut comparer à un quatrain qui s'achève avec son quatrième vers, c'est un (aa), qui formellement s'achève, ni plus ni

52. Le terme de *rimes alternées*, *alternate rhymes* en métrique anglaise, peut paraître plus approprié que celui de *rimes croisées* comme convenant peut-être mieux à des rimes par triplets, etc. (ex. ababab) ; d'autre part, la notion de rime alternée peut convenir aussi à des séquences du type ababa.

53. Suivant Roubaud (1978), l'Alternance en genre réunit les paires de rimes plates par quatrains. Le fait que les longues séries de (aa) sont en général librement paires ou impaires en nombre strophique ne permet pas de justifier cette analyse. Ce qui est général, c'est que l'Alternance en genre constitue les suites de (aa) en suites périodiques* binaires (suites alternatives des distiques selon leur genre). Les regroupements par paires peuvent sans doute s'observer, à époque ancienne, dans certains corpus (par exemple chez Saint-Amant), parfois du reste sans l'alternance comme dans le cas des (aabb) qui sont parfois faits de vers uniformément masculins, ou uniformément féminins.

54. Ainsi Mazaleyrat (1974 : 75) sépare l'analyse des (aa), – qu'il analyse comme « ensemble minimaux » établis sur simples « rappels sonores » en rimes « plates » ayant « pour fonction d'assurer, tant qu'elles se reproduisent, l'unité des séries où elles constituent la fin de chaque vers », et qu'il apparente ainsi aux assonances « dans la *laisse* médiévale » –, de l'analyse des (abab), fondés, eux, sur « un principe d'organisation » ; alors que les « rimes plates » seraient du côté de la « libre liaison », les croisées, et d'autres, pourraient fonder une « structure », un « système » (p. 80). – Pourtant la forme (a a) n'est pas plus « libre », que la forme (ab ab) ; et celle-ci n'est pas moins que l'autre fondée sur des « constantes sonores » ou répétitions : les concepts fondateurs de la théorie de la strophe de J. Mazaleyrat ne sont donc pas discriminatoires dans l'application qu'il en fait ; et cela est encore lié au caractère endométrique (pour la strophe comme pour le mètre) de son analyse : il est incontestable, dans une perspective exométrique, qu'un (aa) n'est ni plus ni moins déterminé par équivalence avec un autre (aa) qu'un (abab) avec un autre (abab) (le concept endométrique pour l'analyse des rimes « plates » chez Mazaleyrat est celui de « liaison » fondée sur des « constantes sonores », cf. 1974 : 75).

moins, avec son deuxième vers, et dont la structure interne n'est pas moins « codée », quoi qu'en disent certains traités, que celle d'un quatrain classique. Ce qui conforte l'illusion est que généralement les (aa) ne sont pas systématiquement autonomes quant au sens (cf. § 3.3 sur les *stances*), et que le discours peut s'y couler d'une manière assez continue, plus encore au XIX^e siècle qu'au début du XVII^e.

On sait que la proportion des suites de (aa) par rapport aux autres formes strophiques a progressivement augmenté dans la production versifiée de Victor Hugo ; cette évolution est traditionnellement interprétée comme un abandon des formes strictes ; cette interprétation repose en partie sur l'illusion précédente. Mais, même si on considérait que les séquences de rimes plates sont moins strictes que les autres, avant de conclure que Hugo a progressivement renoncé aux strophes rigoureuses, il faudrait établir que l'ensemble de ses textes versifiés est comparable dans les deux cas. Car on pourrait peut-être, presque à l'inverse, considérer que dans sa maturité il a écrit en vers des textes non lyriques qu'auparavant il aurait plutôt écrit en prose, ou n'aurait pas écrit du tout, et qu'il s'agit en fait plutôt chez lui d'un développement du *discours en vers*. Que ce discours soit versifié en (aa) est à rapprocher de l'opposition examinée plus loin entre les *stances* et les autres *strophes* (§ 3.3), ce qui est en jeu étant essentiellement le type de correspondances qui peuvent exister entre les formes métriques et le texte mesuré.

La convention d'étanchéité* par laquelle nous spécifions ici l'emploi des parenthèses courbes peut aider à se sortir d'une ancienne et tenace illusion.

3.3.2 Conséquences de la doctrine dispositionnelle

Cette erreur de perspective est malencontreusement renforcée par la séparation traditionnellement faite entre l'étude de ce qu'on appelle les « dispositions de rimes », et l'étude des structures strophiques dont on se dispense parfois, comme si l'analyse de la « disposition »⁵⁵ des rimes en plates, croisées et embrassées suffisait⁵⁶. Ce divorce théorique entre la rime et la strophe est favorisé par le fait qu'au lieu de reconnaître à la rime, ou plutôt aux schémas de rimes, leur fonction essentielle de constituants de strophes, les métriciens français tendent souvent à considérer les rimes par familles de terminaisons homophones (quel que soit leur agencement), et à attribuer directement à ces « échos sonores » une fonction de signalisation de fin de vers⁵⁷, ou expressive et esthétique (« écho sonore », la rime serait par exemple un bijou, qu'on pourrait comme tel louer, décrier, &c. ; beau sujet de conversation).

L'un des résultats de la primauté de l'inventaire des « dispositions de rimes » sur l'analyse strophique est le dépècement des strophes en sous-groupes n'ayant parfois aucune pertinence métrique. En voici deux familles d'exemples :

⁵⁵ Schillet (1548) appelle *usage de rime* la disposition, ou « ordre et situation des vers symbolisants » (Goyet, 1990 : 81).

⁵⁶ Dans le dernier traité publié sur le sujet (*La Versification*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1990), la « disposition des rimes » (plates, croisées ou embrassées...) et « la strophe » sont présentées dans deux chapitres distincts. Dans d'autres études, un inventaire superficiel des formules rimiques en forme d'annuaire téléphonique semble tenir lieu d'analyse strophique. Le dernier rapport de CAPES (Jury de CAPES 1990) borne l'étude des superstructures métriques d'un passage d'une fable de La Fontaine à un énoncé de la « disposition » des rimes (des croisées, des plates).

⁵⁷ Cf. ci-dessous § 4.2 sur la rime, et le début publié dans *Poétique* 46 et 52 (Seuil, 1981, 1982).

Les *dispositions de rimes* reconnues, et pour ainsi dire officielles dans l'enseignement, étant essentiellement, depuis le XIX^e, aabb, abab et abba (« plate », « croisée » et « embrassée »), de nombreux critiques littéraires et métriciens, qui sont prêts à décrire longuement des formes marginales dans notre littérature telles que « le pantoum » ou des bricolages anecdotiques, omettent de signaler le schéma aab ccb, et analysent cette forme de sizain classique, qui est une paire de tercets, comme « une paire de rimes plates suivie d'un quatrain de rimes embrassées en abba », parfois même dans des sonnets où les tercets sont graphiquement individualisés. Dans la foulée, le dizain classique abab ccd eed, union d'un quatrain et d'un sizain paire de tercets, suivant la formule 4-[3-3]V (voir Formulaire), est souvent analysé, sans argument, comme la réunion sur le même plan de trois groupes dont les deux derniers sont généralement illusoires : un quatrain croisé abab, un distique plat cc, et un quatrain embrassé deed (structure 4-2-4v). Ainsi, dans *Le Vers français* (4^e édition, 1984, p. 97-98), Frédéric Deloffre, remarquant que le sizain de sonnet français « se sépare *sur le papier* en deux tercets » (italiques miennes) « sans que les rimes imposent cette division », l'analyse en « un distique, sur une rime, plus un quatrain à rimes croisées ou embrassées ». Dans le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* de Morier, à l'article *strophe*, le sizain abba cc de Malherbe est présenté comme « un sixain à rebours », parce qu'il résulterait de l'inversion d'un aabccb analysé en aa bccb (pourtant, est-il justement signalé plus loin, « souvent les sixains sont disposés en *rhythmus tripartitus* »). C. Scott (1992 : 134), se fondant sur la doctrine dispositionnelle, analyse l'esthétique du dizain classique dont l'attrait repose, selon lui, dans la combinaison de tous les schémas de rimes fondamentaux : entre les deux quatrains initial et terminal, le couplet médian cc marquerait un pallier (« fulcrum ») ou moment de suspension. Le traité de *La stylistique* chez Colin⁵⁸, à propos des « configurations de rimes », qui sont « plates », « croisées », ou « embrassées », caractérise un dizain classique de Hugo par le fait que « se succèdent rimes croisées, plates et embrassées ». On observe un beau cas de schizophrénie théorique chez Theodor Elwert (1965 : 151), qui, décrivant le dizain classique comme formé de « quatre premiers vers à rimes croisées » et « quatre derniers à rimes embrassées » séparés par un « distique », dit que la division « abab-cdd/eed » s'est imposée au début du XVII^e « parce que, grâce à elle, le schéma des rimes et la division syntaxique se recoupaient de façon telle que le distique formait plus clairement un groupe de six vers avec le second groupe de quatre vers » (Elwert décrit la vraie structure du dizain, mais au moyen des concepts inadaptés de la métrique traditionnelle, impliquant une distorsion entre le 3-3V syntaxique et le 2-4V rimique; comparer son analyse, p. 152, de la strophe pré-classique ababbccdd, note ci-dessous). Dans son « Que sais-je ? » sur *La versification* (1970, p. 34), Guiraud conclut que la disposition abab cc deed du dizain « a l'avantage de combiner les trois rythmes strophiques élémentaires : un quatrain croisé et un quatrain embrassé unis par un distique »⁵⁹; en vertu de quel sacrement ce distique a-t-il donc le pouvoir d'*unir* les prétendus quatrains qu'il séparerait ? Mazaleyra (1974 : 100) voit

58. Gardes-Tamine (1992 : 14).

59. À l'appui de son analyse, Guiraud cite (p. 35) la première strophe (dizain) des *Charmes* de Valéry en faussant la ponctuation dans le sens de son découpage du sizain final : *Dans mon âme je m'avance / Tout aisé de confiance : / C'est la première oraison / À peine sorti des sables, / Je fais des pas admirables / Dans les pas de ma raison* (point d'exclamation omis après *oraison*). La notion d'*avantage de combiner* utilisée ici pour légitimer esthétiquement une forme est appuyée à celle de *diversité* employée complémentarément de celle

une combinaison de resserrements et d'élargissements de mètre dans cette strophe fameuse de Passerat (fin XVI^e) :

Laissons le lit et le sommeil,
 Cette journée :
 Pour nous l'aurore au front vermeil
 Est déjà née.
 Or que le ciel est le plus gai
 En ce gracieux mois de mai,
 Aïmons, mignonne ;
 Contentons notre ardent désir :
 En ce monde n'a du plaisir
 Qui ne s'en donne.

mais si on reconnaît la structure modulaire de cette strophe en 2-2-3-3 (conformément, du reste, à une mise en musique de l'époque), il y a là essentiellement des « resserrements » au niveau des modules, à savoir des clausules par abrègement.

Ainsi on n'omet jamais d'enseigner l'existence du quatrain abba (avec l'étiquette obligatoire de « rimes embrassées »), qui est une forme strophique relativement rare chez de nombreux poètes classiques hors des formes du type sonnet, et souvent on tait celle du sizain aab ccb, qui est l'une des deux ou trois formes strophiques les plus communes de la poésie classique. Dans le cas d'un poète comme Hugo, c'est un peu comme si une grammaire présentait comme centrale une conjugaison marginale, en y ramenant l'une des deux ou trois plus communes. D'une manière comparable, à l'article *huitain* du *Vocabulaire de la stylistique* (1989), où « le » huitain est d'emblée supposé constituer un type strophique dont la césure serait toujours après le quatrième vers, la strophe rimée abababcc est d'emblée analysée par Mazaleyrat comme composée de deux quatrains dont le premier serait à rimes croisées, et dont le second, abcc, se terminerait par un distique de rimes plates ; l'idée qu'il pourrait parfois s'agir de la combinaison d'un sizain⁶⁰, triplet de distiques (ab ab ab), avec un distique du type (aa) n'est pas envisagée.

L'idée que les rimes sont normalement plates, croisées, ou embrassées, aboutit, dans la tradition normative, à des prescriptions du genre suivant, *ad usum populi* : « Les rimes seront disposées au gré du participant (rimes plates, croisées, embrassées) » (Règlement du *Concours de Poésie* de la revue *Les Veillées des Chaumières*, janvier 1986). On s'expose donc (l'auteur de la présente introduction est payé pour le savoir), quand on analyse des abab ccdeed de Hugo en 4-3-3V, à se voir objecter d'imaginer une analyse « paradoxale », c'est-à-dire, suivant les dictionnaires usuels, contraire à l'opinion commune !

d'uniformité chez certains analystes, qui louent l'uniformité quand ils la constatent, au nom de sa régularité, et la diversité quand ils croient l'observer, au nom de son irrégularité.

Il est curieux de rapprocher l'idée de Guiraud pour qui abab et deed sont « unis » par le distique cc qui les sépare, de l'idée de Mazaleyrat (1974, p. 75) pour qui, dans la poésie classique aussi bien que dans la médiévale, la rime, décrite comme équivalence matérielle, a pour fonction fondamentale d'assurer « l'unité des séries où elles constituent la fin de chaque vers ».

60. Cependant, en de nombreux passages notamment de Mazaleyrat (1974), l'analyse strophique est heureusement libérée de toute considération dispositionnelle.

Wailly (1786 : 530) illustre l'« arrangement » des vers en *rimes croisées* par un sizain ab ab ab . Dans son *Répertoire Général*, pour la période moderne, Martiniou (1912 : 576) note la formule : ababab cc.

Seconde famille d'exemples : lorsque une suite rimique ne peut pas être exhaustivement décrite comme une suite de (aa) et de (abab) ou de (abba), l'un des principes souvent admis tacitement pour identifier des regroupements de rimes – sans égard à la période historique envisagée – est le découpage (autant que possible...) en flots rimiquement autonomes en ce sens que chaque vers d'un flot rime à l'intérieur de celui-ci, et pas à l'extérieur ; ainsi lorsque des huitains de grands rhétoriciens rimés en abaabbcc sont analysés en abaabb cc où « les deux derniers vers font bande à part »⁶¹, alors qu'ils sont vraisemblablement composés d'un quintil ab aab et d'un tercet bcc dont le premier vers rappelle rimiquement la fin du quintil (*enchaînement rétrograde** commun au Moyen Âge)⁶².

La métrique médiévale paie un lourd tribut à la doctrine dispositionnelle. Voici un exemple parmi d'autres. Dans le *Vocabulaire de la stylistique* des P.U.F., Mazaleyrat & Molinié, à l'article *lai*, citent ainsi, comme *lai* de Froissart, un morceau d'un lai de cet auteur :

S'aimerai
Servirai
Cremirai
Et à lui obeirai
D'humble vouloir
En espoir
De veoir
Et d'avoir
Grâce et confort, car pour vrai
Mestier en ai
Si tiendrai
Le cœur gai
Et aurai
Ferme loyal cœur et vrai
A mon pouvoir
Car j'espoir
Mieux valoir
De manoir
En loyauté main et soir
Pour ce le fai.

Suit cette analyse (italiques miennes) : « À noter : un système des mètres et un système des rimes *en décalage* l'un par rapport à l'autre », selon la formule suivante :

3-3-3-7-4 /// 3-3-3-7-4 /// 3-3-3-7-4 /// 3-3-3-7-4
aaaa /// bbbb /// aaaaA /// bbbba

Il est manifeste que les auteurs du dictionnaire, ne tenant compte ni de la technique médiévale de rétro-enchaînement, ni de la périodicité sémantique et en mètre qui sug

61. H. Bonnard, dans *L'Information grammaticale* (1988) ; je propose une notion d'enchaînement rétrograde dans « Sur la métrique de Rabelais : L'enchaînement rétrograde dans l'*Inscription mise aux la grande porte de Thélème* » (*Art Poétique*, 1989).

62. Pour d'autres sortes d'exemples, voir l'analyse de la fable « L'Huître et les Platteaux » dans Cornuier, 1992a. Sur la *terce rime*, voir § 3.4, « Discussion ».

gère de manière convergente un début d'analyse en aaaab bbbbaa aaaab bbbba, ont choisi de couper plutôt la séquence rimique de manière aussi dispositionnelle que possible, c'est-à-dire, conformément au « principe de liaison » de Mazaleyrat (1974 : 75), en rimes suivies, en se résignant seulement à ajouter à une rime suivie quadruple la dernière terminaison, qui sinon restait toute seule dans son coin. On trouve le même texte de Froissart, analysé de la même manière, dans le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* de Morier, qui trouve « déjà là » le goût « bien français » de la « variété » qui aime « le chevauchement de deux systèmes » dont l'un a « la coquetterie » de masquer l'autre. Le *Dictionnaire de poétique* (Usuel de Poche, 1993) caractérise à son tour le lai « lyrique » par le fait que le « système des rimes et celui des mètres ne coïncident pas ». Cependant, un peu d'attention à la séquence aaaab bbbbaa aaaab bbbba suggérée par la périodicité sémantique et métrique fait apparaître une unique rupture de périodicité, à savoir l'avant-dernière terminaison du second 5V, celle du mot *vrai* qui présente aussi une autre singularité, celle de reparaitre (seul) à une autre terminaison de la suite⁶³ ; la forme synonyme mais plus ancienne *voir*, vraisemblablement disparue (modernisation) sous la plume d'un copiste déjà insuffisamment sensible à la métrique de l'époque, fournirait la périodicité complète suivante : deux fois de suite (aaaab bbbbc), ou à un niveau inférieur, en autonomisant les analyses de groupes à l'intérieur des parenthèses courbes :

(aaaab) (aaaab) (aaaab) (aaaab) soit : 4 x (aaaab)

Soit une succession périodique de groupes du type (aⁿb) de longueur constante (5V), systématiquement rétro-enchaînés et, plus précisément, avec permutation des timbres de l'un à l'autre en sorte que la paire des deux derniers est unissonante à celle des deux premiers⁶⁴. Chaque (aaaab) est mesuré en 33347, où, en supposant la notion de mètre de base pertinente (ici, 3s), chaque (aⁿb) présente une double clause par allongement. Le décalage supposé par les métriciens modernes entre les systèmes de rimes et de mètres est le reflet du décalage des analyses dispositionnelles avec la réalité métrique médiévale.

Dans le *Grand Larousse de la Langue Française*, le dizain médiéval rimé ababbccdd, donc apparemment réfractaire à l'analyse dispositionnelle stricte, est ainsi analysé par J. Mazaleyrat : « premier quatrain en rimes croisées abab, étalement central de deux couples de deux rimes plates ccdd, puis emboîtement sur la dernière d'un second quatrain en rimes croisées dede »⁶⁵. Cette réduction dispositionnelle implique comme allant de soi, une fois de plus, un chevauchement* d'unités métriques (trois fois quatre, dix), sans argumentation fondée sur la concordance ; la méthode ponctuométrique semble plutôt dégager pour les dizains ainsi rimés, du moins aux XVI^e et XVII^e, des coupes 4^e et 6^e, favorisant plutôt une analyse en deux quatrains (chacun, paire d'ab) séparés par un module du même type ab⁶⁶, ces trois unités étant rimiquement rétro-enchaînées : 2[ab] bc 2[cd].

63. Morier ajoute : « Le poète enfin se permet de faire revenir à la rime le même mot (« espoir ») aux 6^e et 16^e vers, « vrai » aux 9^e et 14^e vers) : le lai n'est pas une forme très rigoureuse... » ; mais *espoir* nom au 6^e vers et *espoir* verbe au 16^e, ne sont pas non plus le même mot. – On lit à la page suivante un *faux lai*, je veux dire, un lai probablement inventé au XX^e siècle par l'auteur même du *Dictionnaire* ou quelqu'un de son entourage, et censé se caractériser par sa « légèreté badine ».

64. Les (ab) rétro enchaînés communs dans les tirades de la fin du Moyen Âge peuvent apparaître comme des (aⁿb) rétro-enchaînés de deux vers (ou d'un + 1). Voir aussi plus loin les tercets (aab) rétro-enchaînés (§ 3.5.3).

65. Cité d'après J. L. Aron, « Critique de la strophe mazaleyrine », manuscrit, Université de Paris-8, vers 1992.

66. Cette analyse est en accord avec la formulation de Sebillet (1548, L. 2, chap. 1).

3.3.3 Saturation – Deux couleurs – « Monogamie » rimique

En se situant sur le plan de l'analyse dispositionnelle, on pourrait rendre compte de la combinatoire la plus banale des rimes classiques par la combinaison des trois principes hypothétiques suivants⁶⁷ :

- 1) **Principe de Saturation** : Si une pièce métrique est rimée, elle l'est exhaustivement au niveau des vers ; tout vers rime avec un autre au moins. (La conditionnelle tient compte de l'existence des pièces versifiées en vers blancs).
- 2) **Règle des deux couleurs***.
- 3) **« Monogamie » rimique⁶⁸** : Le plus souvent, les rimes ne vont que par paires : un seul écho pour chaque appel de rime ; il ne s'agit pas là d'une « règle » comme on l'enseigne parfois, mais d'une simple tendance statistique relevant de facteurs hétérogènes.

Toute suite rimique conforme à ces trois principes ou tendances est intégralement divisible en sous-suites rimées en (aa), (abab), ou (abba). D'où le rendement apparent, du reste limité, de l'analyse dispositionnelle* ; mais, comme nous l'avons vu, elle coupe souvent à contresens de la métrique : ce n'est pas une analyse fonctionnelle, dégageant correctement les superstructures métriques.

Du reste, le Principe de saturation ainsi formulé encourt le risque d'être vicieux. Il se pourrait en effet que l'analyse d'un texte en suite de vers (découpage en vers) soit en partie guidée par le système des rimes, censées être des propriétés de vers. Il se pourrait que parfois l'écrivain lui-même, sur le papier, choisisse le découpage en lignes-paragraphe (vers) qui fait le mieux apparaître un tel système. Pensons à la manière dont certains textes de chanson contenant des « vers » blancs sont édités d'une manière qui donne l'illusion d'une séquence de vers exhaustivement rimée⁶⁹. On peut penser à une formulation du Principe de saturation qui serait plus neutre quant au niveau des unités rimantes, par exemple du genre suivant :

Saturation : Si une pièce métrique est rimée, elle l'est exhaustivement, en ce sens qu'on peut la présenter au moins d'une manière comme une séquence d'unités métriques dont chacune rime avec au moins une autre.

Mais, ainsi relâchée, cette formulation cerne de moins près la métrique classique ; car il paraît évident que la rime se maintient généralement au moins à un niveau à peu près constant dans la poésie classique, celui des unités que nous appelons vers. Ainsi le Principe de saturation manifeste à la fois une organisation rimique exhaustive, et, sans doute, une certaine uniformité de niveau d'organisation dans la poésie littéraire (continuité⁷⁰, graphiquement codifiée, du niveau des vers), alors que des décalages de niveau sont apparemment chose plus banale dans des textes de chanson.

67. Cf. Cornulier, 1985a.

68. Cette sorte-là de « monogamie » n'est pas sans rapport avec le Principe de monogamie, mais en est distincte.

69. J'en ai donné des exemples dans « La Marseillaise et la Marseillaise » (dans *Poétique*, 1989).

70. Ceci peut expliquer le fait que les théories métriques se réduisent souvent à des théories des vers, et peut être une raison de considérer les vers comme le *niveau central* de l'analyse métrique. Le fait que dans la poésie classique les vers mesurés ou rimés sont plus rares que les vers rimés non mesurés, et de plus, que le mélange* des mètres sans mélange des rimes est plus rare que le mélange des rimes sans mélange des mètres (comme dans certains contes de La Fontaine ou « L'Ourslys » de Clément, fin XVIII) va dans le même sens.

L'analyse discutée est également insuffisante en ce qu'elle ne traite que des rimes de vers. Elle ne traite donc pas des relations de module à module (niveau qu'elle ignore), ni par conséquent des rimes composées. Il n'y aurait que des rimes simples, et qui soient uniquement des rimes de vers à vers. C'est une analyse qui tend à ignorer les superstructures, dont, précisément, la rime est le déterminant dans la poésie classique. Par exemple, en s'inspirant de l'analyse dispositionnelle, on peut être tenté de caractériser la forme dite « embrassée » abba comme une suite de quatre vers dont les deux médians sont associés au titre de « rimes suivies », les deux autres bouclant (« embrassant ») le quatrain. Suivant Clive Scott (1993 : 10), les schémas de rimes sont notamment des « patterns » d'intonation ; par exemple, une strophe abba provoque une intonation suspensive à (la fin de) son 3^e vers, le 4^e amenant une cadence plus conclusive. Cette affirmation de portée générale est-elle fondée sur des analyses de diction moderne ? ou est-elle simplement inspirée par la perspective dispositionnelle traditionnelle et la tendance spontanée des théoriciens modernes à considérer que si deux vers successifs riment ensemble, ils appartiennent sans doute au même groupe métrique (*principe de liaison* de Mazaleyrat) ? Or, si l'effet de bouclage peut parfois être pertinent, l'idée d'une paire de rimes « plates » ou « suivies » risque de faire illusion, en empêchant de voir que les abba sont généralement structurés en paires de distiques (format 2-2V, exactement comme ab ab). La ponctumétrie* de quelques milliers de quatrains du XVII^e et du XIX^e siècles (Centre d'Études Métriques) indique nettement une coupe sémantique moyenne ab ba plutôt que abb a'¹.

Il n'est pas évident que des tercets ne puissent être reconnus dans les cas qui sont censés illustrer de manière évidente, dans divers ouvrages récents de métrique, la structure en rimes plates, croisées ou embrassées. Dès le début du traité *Le Vers français* (4^e éd., 1984), F. Deloffre, choisissant d'« illustrer » les règles de la versification « classique » par un passage de la fable 9 : 2 des « deux Pigeons » de La Fontaine, déclare que les rimes peuvent être « disposées de trois façons », *plates, suivies, ou embrassées* ; cette dernière formule est illustrée par les quatre derniers mots-rimes du passage suivant, ici imprimés en gras :

Hélas ! quand reviendront de semblables moments ?
 Faut-il que tant d'objets si doux et si charmants
 Me laissent vivre au gré de mon âme **inquiète** ?
 Ah ! si mon cœur osait encor se **renflammer** !
 Ne sentirai-je plus de charme qui **m'arrête** ?
 Ai-je passé le temps **d'aimer** ?

« Le texte », précise l'auteur du traité (p. 14), « montre » que les rimes peuvent être ainsi « disposées ». Il ne « montre » pourtant pas qu'on ne peut pas analyser ce passage complet en une paire de tercets rimés aab cbc, sizain inverti de forme commune à l'époque, dont l'ensemble (six vers), ainsi que le premier tercet, convergent ici avec le sens, alors qu'un quatrain à rimes embrassées commencerait par un lambeau de phrase. De même, dans le « Que sais-je ? » sur *La Versification* (1990 : 57), M. Aquien caractérise les « rimes mêlées » par la libre succession de trois « types d'organisation », les rimes

¹ La moyenne ponctumétrique des cinq cent-seize abba des *Poèmes Barbares*, des *Poèmes Antiques* et des *Poèmes Tragiques* de Leconte de Lisle (1852-1884, d'après des éditions Lemerre sans date de la fin du XIX^e) est 3,1 / 4,5 / 2,7 / 8,7

« plates », « croisées » et « embrassées », analyse illustrée par la fable de « La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf » ; elle propose notamment le découpage suivant, comme suivant « globalement les étapes de la narration » (je cite la fable d'après l'édition de Gohin, 1934, interlignes miens) :

.... Pour égaler l'animal en grosseur,
 Disant : Regardez bien, ma sœur ; aa
 Est-ce assez ? dites-moy ? N'y suis-je point encore ?
 — Nenny. — M'y voicy donc ? — Point du tout. — M'y voila ?
 — Vous n'en approchez point. La chetive pecore
 S'enfla si bien qu'elle creva. abab

Cette analyse, dispositionnelle, est plausible et raisonnablement convergente avec le sens ; mais peut-on exclure *a priori* et sans l'envisager la suivante, structurale :

.... Pour égaler l'animal en grosseur,
 Disant : Regardez bien, ma sœur ;
 Est-ce assez ? dites-moy ? N'y suis-je point encore ? aab
 — Nenny. — M'y voicy donc ? — Point du tout. — M'y voila ?
 — Vous n'en approchez point. La chetive pecore
 S'enfla si bien qu'elle creva. cbc

soit un aab cbc, forme commune au XVII^e. Remarquez même que le premier propos de la grenouille, complément de *disant*, à savoir *Regardez bien, ma sœur ; Est-ce assez ? dites-moy ? N'y suis-je point encore ?*, est écartelé en deux « organisations » par l'analyse dispositionnelle, et ne l'est pas, en conclusion de module, dans l'analyse structurale, laquelle ne paraît pas moins conforme aux étapes du dialogue que l'autre. L'analyse dispositionnelle ne s'impose donc pas sans discussion, même dans des cas où apparemment elle baigne dans l'huile des habitudes scolaires⁷². La principale conclusion à tirer de ces discussions n'est pas dogmatique, mais plutôt de scepticisme : aujourd'hui, pour nous, francophones du XX^e siècle, la métrique des *Fables* n'est pas si évidente que ça, et l'application aveugle de la doctrine dispositionnelle n'y est pas fondée.

3.3.4 Notion confuse de rime triplée

La domination statistique de la « monogamic » rimique, lorsqu'elle est prise purement et simplement pour une règle, valable pour toute la poésie classique en bloc⁷³, entraîne

72. Pour une comparaison et discussion plus complète d'analyses dispositionnelle et structurale (ou « fonctionnelle »), cf. Cornulier (1992a) à propos de « L'Huitre, et les plaideurs », et « La Laitière et le Pot au Lait » dans *L'Information grammaticale*, avril 1992.

73. Mourgues (édition 1750, p. 25) semble considérer que le non-triplement des terminaisons rimantes est de règle en rime suivie, lorsqu'il caractérise les *rimes mêlées* par le mélange des vers sous autre règle que « celle de ne pas mettre de suite » plus de deux vers de même genre, « de laquelle même quelques-uns se dispensent ». À l'époque, même inexacte, la caractérisation de la poésie classique comme rimiquement « monogamique » était peut-être commode comme l'opposant à la pré-classique, rimiquement polygamique.

des effets dévastateurs dans l'analyse métrique. Il y a lieu de ne pas confondre plusieurs sortes indépendantes d'« exceptions » à cette non-règle. En voici quelques -unes :

1) Dans le huitain abba abba initial d'un sonnet, quatre vers riment en a, et quatre en b ; mais chaque quatrain, considéré isolément, est rimiquement « monogamique » : les rimes y vont par paires. Il y a donc ici non-renouvellement des terminaisons d'une strophe à l'autre, chose fréquente dans la métrique préclassique (comme dans la chanson) et souvent maintenue dans cette forme relativement « fixe » qu'est le sonnet. Les « quatrains monorimes » (aaaa) du Moyen Âge peuvent souvent être considérés, plus précisément, comme des paires de distiques (aa) à rime non-renouvelée (cf. Doutrelepon, 1992b : 18).

2) Dans une épigramme rimée en ababbcb comme au XVIII^e chez J.-B. Rousseau, quatre terminaisons riment en b ; mais il s'agit de deux (abab), chacun monogamique, et liés par la relation de rétro-enchaînement* au niveau des rimes ; comme dans le cas précédent, seule l'absence partielle ou totale de renouvellement des terminaisons explique la « polygamie » rimique.

3) Dans un septain en ababbcc tel que ceux de Tristan au XVI^e⁷⁴, la notion rencontrée chez les métriciens modernes de « triplement » des rimes, relevant d'un dénombrement superficiel (métrique de comptable*), est peu pertinente. Cette strophe, analysable en abab bcc, commence par un quatrain monogamique, se termine par un module du type abb, non-rimiquement « polygamique » et rétro-enchaîné au quatrain initial (d'où le nombre trois de terminaisons en b).

4) Dans un septain en abab ccb tel que ceux de Vigny au XIX^e, il y a « monogamie » rimique au niveau du quatrain initial, et le dernier b est une rime entre superstructures, formant peut-être paire, plutôt que triplet, avec le b terminal du quatrain.

5) Dans un quintil aab ab, c'est la dissymétrie entre modules qui implique la « polygamie » rimique en a : un vers du second module (le troisième a) rime avec les deux premiers du module précédent : là encore il ne s'agit pas vraiment d'un triplet ; et si le quintil était rimé en aab cb, c'est-à-dire aab *b, le vers initial à terminaison interne du second module ne rimerait pas du tout, et les modules, quoique composés, ne rimeraient que globalement en b.

6) Dans un sizain ab ab ab, le triplement des rimes, indéniable, est un aspect du triplement des modules, et découle de la polygamie de la strophe constituée de trois modules ; *a contrario*, la « monogamie » rimique apparaît donc comme favorisée ici par le Principe de monogamie. De la même manière, dans une séquence de tercets rimant en aaa bbb ccc ddd... etc., chaque tercet, rimé en (aaa), est un cas de triplement de modules (monostiques*) analogue au précédent.

7) Dans *C'est le père Lustucru qui lui a répondu : Allez la mère Michèl' vot' chat n'est pas perdu*, comme on l'a vu, en chanson, l'analyse séquentielle d'une suite aaa masque une hiérarchie monogamique, dans laquelle deux « vers » riment en u, et forment une unité supérieure rimant en u avec le « vers » (de niveau supérieur) suivant (cf. § 3.1.2.1 ci-dessus).

8) Dans cette strophe de Desbordes-Valmore,

Comme un pauvre enfant
Quitté par sa mère,

⁷⁴ Cf. l'analyse de la fable « L'Homme, et les platheux » mentionnée en note ci-dessus.

Comme un pauvre enfant
Que rien ne défend,

trois vers se terminent par le même son. Mais, deux se terminant par le même mot, il ne s'agit pas tout à fait d'une rime triple. Plus exactement, après que le vers 2 n'a pas fourni de rime (écho) au vers 1, celui-ci est répété, et enfin le vers 4 lui fournit une rime. Les quatrains initiaux abaa de triolet peuvent s'analyser d'une manière analogue.

9) Dans une laisse médiévale (cas rappelé ici seulement pour mémoire), par exemple une laisse* de la Chanson de Roland rimée en aaaaaaaa, la rime (l'assonance*) n'étant pas un déterminant strophique⁷⁵, on est dans un tout autre système où le Principe de monogamie n'a pas plus à voir que dans le nombre de strophes d'un poème classique.

De telles distinctions sont souvent négligées⁷⁶ ; ainsi aujourd'hui on enseigne officiellement à compter les occurrences rimiques sans égard à leur fonction structurale ; à verbaliser comme irrégulier tout dépassement du nombre deux ; et, s'il est permis de parler comme un rapport de concours d'agrégation, de justifier cette irrégularité par un commentaire stylistique qui en explique les effets, ce dernier effort ressortissant à ce qu'on appelle parfois l'intelligence des textes.

Remarque historique sur l'analyse dispositionnelle

La trinité dispositionnelle plates / croisées / embrassées, aujourd'hui dogme de la religion révélée à nos agrégatifs, n'était pas familière aux poètes classiques. Scolaire dès le début du XX^e avec le *Petit traité* de Grammont, « Membre de l'Institut », elle ne l'est pas encore complètement chez Quicherat (1850), dernier grand traité de l'époque où la tradition métrique domine, ce qui lui permet du reste d'analyser le sizain classique d'emblée correctement « en deux tercets ».

Cette classification, baignant dans l'analyse du quatrain, n'est pas véritablement homogène. Rappelons que le fondement de la doctrine dispositionnelle est la réduction de l'analyse des superstructures rimiquement configurées à des relations de vers à vers (par paires), ce qui explique que certains ouvrages puissent traiter de la « disposition », « succession », ou « ordonnance » des rimes dans un chapitre consacré au vers, et des strophes ou autres superstructures dans un autre. Étant donné deux timbres de terminaison a et b, qu'ils riment l'un après l'autre, successivement, « sans moien » (intermédiaire) comme dit Sebillet (1548), ou encore qu'ils riment alternativement sur les deux timbres, on peut imaginer que c'est leur manière de s'arranger ; l'analyse rimique de la séquence des vers ne parle alors que des vers. Mais qu'est-ce qu'un quatrain abba, type même de la rime dite embrassée ? Si on envisage son bouclage rimique (le dernier vers rime avec le premier), cela est une propriété du quatrain, qui est un groupe et non un vers : ça ne serait plus de l'analyse séquentielle de vers, ou de fins de vers. Si on consi

75. Une laisse, disons, de dix-sept vers, n'est pas plus une unité métrique qu'une suite périodique de, disons, dix-sept stances dans la poésie classique : le nombre de vers dans un cas, de stances dans l'autre, n'entre pas dans un réseau de régularités systématiques.

76. Martinon (1912 : 203-204) est assez nuancé sur ce sujet. À propos du quintil abbaa « forme à peu près ignorée des classiques, qui s'interdisaient de répéter la même rime trois fois de suite », doctrine « formulée expressément par Port-Royal », on voit d'abord qu'il singularise le triplement continu ; de plus, il approuve Marmontel, qui, contestant la norme (interdiction théorique de aaa), observait dans sa *Poétique française* que les exemples de triplement continu sont « fréquents dans nos poésies laudatives », et que « parfois l'oreille n'en est choquée ».

lère que les deux vers médians sont enveloppés, embrassés, par les autres, alors on fait apparaître que les rimes embrassées comprennent un noyau de plates ; et c'est ainsi, justement, que parfois, le cas échéant, elles sont décrites pendant l'époque classique ; mais alors la séquence embrassée abba apparaît comme contenant de la rime plate : c'est un *mélange* de rime homologuée comme *plate*⁷⁷ et d'autre chose qui n'a pas de nom. Conscients de cette hétérogénéité apparente, les métriciens de l'époque classique ont souvent relégué ce que nos contemporains appellent des abba *embrassés* dans le purgatoire des rimes *mêlées*, c'est-à-dire des rimes ordonnées irrégulièrement (vers mêlés) ou qui du moins ne relèvent pas de la classification en croisées et plates (appellations rimiques contrôlées, en quelque sorte). Les métriciens d'aujourd'hui peuvent ne même plus comprendre ce point de vue, et c'est ainsi que dans son édition abondamment et pertinemment annotée de l'*Art Poétique* de Sebillet, F. Gaiffe, constatant que des abba sont considérés comme « de ryme meslée », croit que la description de la séquence abba est une définition de la notion de *rime mêlée* et y voit un équivalent de notre notion de *rime embrassée*. – En complétant l'analyse dispositionnelle des rimes plates (a^a) et croisées ([a/b]^a) par la notion de rime embrassée, il semble donc qu'on ait tenté de la rendre uniquement exhaustive et pour ainsi dire automatique, mais en même temps on a aggravé son inadéquation⁷⁸.

3.4 CONCORDANCE, STROPHE ET STANCE

3.4.1 Concordance et discordance

Every lady in the land
Has twenty nails upon each hand
Five and twenty on hands and feet
All this is true without deceit⁷⁹

Dans ce paragraphe sera à peine effleuré un sujet qui nécessiterait toute une étude⁸⁰ : celui des rapports entre la (ou les) structure métrique et divers aspects de la structure linguistique du discours mesuré. Reconsidérons, vers à vers, par exemple, le premier

77. Il arrive aussi que des abba soient plutôt tirés du côté de la notion de croisement (pourquoi pas ?) : ainsi l'épître (1844 : 163) caractérisant les quatre rimes en double embrassement d'un sonnet comme « croisées entre elles et divisées en deux quatrains ».

78. Le Goffic & Thieulin (1910 : 76s ; première édition, 1893) classent les rimes selon leur « disposition » en « continues, plates ou suivies, croisées, embrassées, redoublées, tiercées, mêlées. » Quoique ce classement soit essentiellement dispositionnel, la distinction judicieuse des rimes *continues* (comme dans une laisse médiévale) et des *plates* ou *suivies* (qui, disent-ils, « se succèdent deux à deux ») n'a de justification que structurale.

79. D'après *I saw Esau, The Schoolchild's Pocket Book*, Candlestick Press, Cambridge, Massachusetts, 1992, p. 79. On peut ponctuer cette rimette de manière qu'elle soit entièrement vraie.

80. Cf. Wexler 1970. R. Garrette (que je connais par son résumé), distinguant les notions de « Phrase Grammaticale » (unité prédicative dont tous les éléments se rattachent à un ou plusieurs verbes ou éléments prédicatifs coordonnés ou juxtaposés) et de « Phrase Stylistique » (unité d'énonciation se terminant par un point ou un signe équivalent suivi d'une majuscule), mesure statistiquement l'écart de la ponctuation à la syntaxe, et du même à la syntaxe et à la ponctuation. Il arrive à des résultats du genre suivant. Dans *La Thébaïde*, « 50% des Phrases Grammaticales sont des 12-syllabes, c'est-à-dire des phrases alexandrins ; d'autre part, la distribution des Phrases Stylistiques se caractérise par de très fortes concentrations de phrases-distiques et de phrases quaternaires, de loin les plus fortes de tout le corpus, indice d'un très grand asservissement de la phrase

sizain de « Horror » cité plus haut. Le premier vers, *La chose est pour la chose ici-bas un problème*, est aussi la première phrase, et la frontière des sous-vers coïncide au moins avec celle des syntagmes *pour la chose* et *ici-bas*. Le sous-vers suivant, *L'être pour l'être est sphinx*, est une phrase ; l'hémistiche suivant, *L'aube au jour paraît blême*, est encore une phrase ; l'hémistiche suivant, *L'éclair est noir pour le rayon*, est une phrase. Le vers suivant, *Dans la création vague et crépusculaire*, est un syntagme prépositionnel ; son premier sous-vers, *Dans la création* fait sens, même si ce n'est peut-être pas un syntagme (du moins peut-il apparaître provisoirement comme un syntagme, avant de recevoir une expansion au sous-vers suivant ; disons que c'est au moins un *syntagme virtuel*) ; le suivant, *vague et crépusculaire*, est un syntagme adjectival. Le vers suivant, *Les objets effarés qu'un jour sinistre éclaire*, est un groupe nominal ; son premier sous-vers, *Les objets effarés*, est au moins virtuellement ou provisoirement un groupe nominal et fait sens (syntagme virtuel) ; le sous-vers suivant, *qu'un jour sinistre éclaire*, est un syntagme cohérent (relative, analogue à un adjectif) ; enfin le dernier vers (simple), *Sont l'un pour l'autre vision*, est un groupe verbal.

Seuls encore ont été considérés les vers et leurs éventuels composants. Grimpons dans la hiérarchie ! Le contenu du premier tercet,

La chose est pour la chose ici-bas un problème. L'être pour l'être est sphinx. L'aube au jour paraît blême. L'éclair est noir pour le rayon.

forme un ensemble cohérent de quatre phrases prédicatives sémantiquement parallèles, qui s'opposent non seulement par leur concision, mais par leur forme précise (*X-singulier est* ou *paraît Y pour Z*), à la plus longue phrase qui suit (*Syntagme locatif, les x sont l'un pour l'autre Z*). Cette seconde phrase forme exactement le second tercet. Enfin, l'ensemble des phrases du premier sizain, toutes prédicatives (*La chose est...*, *L'être est...*, *L'aube paraît...*, *Les objets sont...*) avec complément en *pour* forme un ensemble cohérent contrastant avec la suite (*La cendre ne sait pas...*, etc.).

Ce que nous constatons pour ainsi dire d'un simple coup d'œil superficiel sur cette strophe choisie au hasard, c'est un assez grand nombre de convergences, à différents niveaux, non seulement entre des frontières, mais entre des unités de la structure métrique et des frontières ou unités du rythme linguistiquement associé au sens. Il est banal qu'un sous-vers, un vers, un module, une strophe, correspondent à une unité selon le sens.

Attention : reconnaître cela n'est pas prétendre qu'à toute unité métrique, à tout vers par exemple, correspond toujours un syntagme : la concordance est une tendance plus ou moins forte selon les cas, et n'implique peut-être jamais une parfaite équivalence de structure arborescente, à tout niveau et unité par unité⁸¹ ; des cas de moindre concordance peu

à la versification », « la proportion des phrases proprement discordantes est extrêmement faible (7%) ». À partir d'*Andromaque*, la phrase se libère quelque peu de cette emprise de la versification : le sommet de la discordance est atteint avec *Bérénice* pour les Phrases Grammaticales et avec *Bajazet* pour les Phrases Stylistiques.

81. Roman Jakobson dans « Linguistique et poétique » (1963, p 232) citant G. M. Hopkins selon qui « deux rythmes » peuvent « se dérouler en même temps », avec éventuellement « tension », « décalage », « déroulement contrapunctique », écrit : « Le chevauchement de la forme métrique (...) sur la forme usuelle du discours donne nécessairement la sensation d'une configuration double, ambiguë, à laquelle est familier avec la langue donnée et avec le mètre. Les convergences aussi bien que les divergences entre les deux formes (...) provoquent cette sensation » (italiques miennes).

Cela dit, il convient de ne pas se faire de la prose (ou du discours non métrique en général) une idée simplifiée, et de son rythme, une idée caricatiquement syntaxique : il suffit d'écouter une conversation, même

vent sans doute être moindres, sans viser nécessairement et par principe général à produire un effet local. Dans les cas où une unité selon le sens converge, « concorde », avec une unité métrique, on peut parler de *convergence* ou de *concordance* métrique/sens ; de *discordance* dans les autres cas (enjambement ; *rejet** et *contre-rejet** selon qu'un effet, respectivement, de prolongation ou inversement d'anticipation du sens par rapport au cadre métrique paraît sensible). La complexité même du sens linguistique (compte tenu notamment de la pluralité des modes et des niveaux de signification) rend problématique l'analyse de la concordance, spécialement en ceci qu'elle peut être plus forte, parfois, qu'elle ne paraît d'abord si on se fie à une analyse syntaxique rudimentaire. De même, l'évolution de la langue peut, d'une époque à l'autre, produire des *illusions de concordance* ou de *discordance* ne correspondant pas aux intentions de l'auteur en son temps (cf. § 2.7 ci-dessus sur analyse métrique et linguistique).

Soit encore la première strophe des « Mages », dans le même recueil⁸² de Hugo, poète qui en son temps ne donnait pas particulièrement l'impression de faire concorder fortement métrique et sens :

Pourquoi donc faites-vous des prêtres	v1	
Quand vous en avez parmi vous ?	v2 = Propos.Sub.	D1 = Phrase
Les esprits conducteurs des êtres	v3 = Gr.Nominal	
Portent un signe sombre et doux.	v4 = Gr.Verbal	D2 = Phrase
Nous naissons tous ce que nous sommes.	v5 = Phrase	
Dieu de ses mains sacre des hommes	v6	
Dans les ténèbres des berceaux ;	v7 = Gr.Prépos.	
Son effrayant doigt invisible	v8 = Gr.Nominal	
Écrit sous leurs crânes la bible	v9	
Des arbres, des monts et des eaux.	v10 = G.Prép	T2 = Phrase

J'ai noté à droite des unités syntaxiques qui correspondaient incontestablement à des unités métriques : comme on le voit, huit vers au moins⁸³ sur dix correspondent à un syntagme ; trois modules sur quatre correspondent à une phrase (la quatrième, à deux phrases)⁸⁴. Pas plus que la précédente je n'ai choisi cette strophe parce qu'elle me paraissait un exemple remarquable de haut degré de concordance : elle est assez représentative de l'époque, et on trouverait sans peine des cas de concordance plus spectaculaires.

Dans cette épigramme de Lebrun (deuxième moitié du XVIII^e) intitulée « L'Aspic », sur *Cléopâtre*, tragédie de Marmontel :

dans un langage assez soigné, pour constater que les segments rythmiques, même les unités de cosyllabation, ne coïncident pas systématiquement avec des segments syntaxiques-sémantiques : le discours est d'une autre complexité que les idées de certains grammairiens.

⁸² *Les Contemplations*, 6 : 23, même édition.

⁸³ Neuf vers sur dix, si on considère *Dieu de ses mains sacre des hommes* comme un syntagme (sous-proposition). En utilisant des notions du type syntagme virtuel, on pourrait sans doute multiplier les cas de concordance (par exemple on peut considérer que le vers 1, qui fait sens à lui seul dès qu'il apparaît, est une phrase et fait une énonciation virtuelle. Le vers 6 fait également sens à lui seul avant que le suivant ne le complète. Peut-être même est-il pertinent que le vers 9 forme à lui seul, provisoirement, un groupe verbal. Il faut songer, en analysant un « texte », que certaines de ses unités sont ou peuvent être perçues et mentalement traitées à mesure qu'elles se présentent, qu'elles à être réintégrées ou spécifiées au fur et à mesure que le message se prolonge.

⁸⁴ En son contexte, il apparaît que cette strophe elle-même forme un tout sémantique (couple Question de contestation - Réponse justificative).

Au beau drame de Cléopâtre,
Où fut l'aspic de Vaucanson,
Tant fut sifflé, qu'à l'unisson
Sifflaient et parterre et théâtre ;
Et le souffleur, oyant cela,
Croyant encor souffler, siffla.

le composant (abba) correspond à la première coordonnée et le composant (aa) à la seconde, et, à l'intérieur du premier, le premier module correspond au syntagme circonstanciel et le second au syntagme qu'il modifie. Dans cette autre épigramme du même, « Dialogue entre un pauvre poète et l'auteur » :

On vient de me voler : – Que je plains ton malheur !
Tous mes vers manuscrits. – Que je plains le voleur !

Chaque sous-vers correspond à une prise de parole, chaque vers à une prise de parole et à sa réplique. Cet auteur offre de nombreux exemples d'une correspondance systématique avec le sens à tous les niveaux de la structure métrique.

La concordance des structures linguistiques avec les formes métriques peut être étudiée statistiquement, et d'une manière assez systématique, si on se donne des critères tels que la répartition des ponctuations, dont s'est par exemple servi (non exclusivement) Robert Garrette (1988). La méthode exposée au chapitre 5 sur les relevés métriques (ponctuométrie), étendue à la totalité du poème, tendrait sans doute à faire apparaître, sur certains textes assez longs, la structure interne des vers composés. Il est difficile, dans l'état actuel des connaissances, de formuler des principes décrivant avec précision et rigueur l'ensemble des rapports de la structure métrique et du sens, ou plus généralement du texte considéré indépendamment de cette structure. On se borne souvent à caractériser des contraintes (si possible minimales) de concordance à la césure pour des mètres déterminés, dans des corpus déterminés, du genre : « Chez tel poète, à telle époque, dans l'alexandrin, la coupe 6^e ne peut séparer un proclitique de sa base » ; cela n'est pas forcément très révélateur, du moins est-ce précis, et parfois bien établi. Voici un principe qui a sans doute une certaine généralité et ne vaut pas seulement de la poésie littéraire classique, mais au prix d'une formulation suffisamment informelle et floue :

Principe de meilleure concordance

Toutes choses égales par ailleurs, on tend spontanément à comprendre un texte en sorte que la structure métrique et le sens, ou du moins la structure grammaticale, convergent le mieux possible.

C'est en vertu d'un tel principe qu'on peut dire, par exemple, que le repérage instinctif de la césure, dans un alexandrin 6+6, n'est pas simplement le repérage, dans l'intervalle où elle peut se situer, d'une frontière grammaticale d'un niveau déterminé, par exemple, d'une frontière « de mots », mais que, toutes choses égales par ailleurs, c'est le repérage de la principale frontière qui se situe dans cet intervalle. Ce principe pourrait peut-être apparaître comme une simple conséquence de la Contrainte de concordance vaguement formulée ci-dessous, si celle-ci ou quelque idée apparentée était formulée d'une manière à la fois plus précise et plus pertinente, mais, tel qu'il est formulé ici, il s'en

distingue par son caractère purement relativiste, car il ne formule aucune exigence de concordance même minimale.

La tendance à la concordance pouvant varier d'un style ou d'une époque à l'autre, le Principe de meilleure concordance peut, selon le cas, peser plus ou moins fortement en faveur d'une interprétation. Ainsi, dans l'*Art Poétique* de Boileau (1674), *Un sage ami, toujours rigoureux, inflexible*, désigne sans doute un ami toujours rigoureux et toujours inflexible (second hémistiche convergent), alors que chez certains poètes de la fin du XIX^e, on pourrait peut-être plus facilement imaginer que *toujours* puisse porter seulement sur *rigoureux*, l'expression *toujours rigoureux* chevauchant ainsi la césure sans que l'hémistiche terminal concorde avec un syntagme. Lorsque Littré, dans la seconde moitié du XIX^e, dénonce comme « mal fait » un vers des *Plaideurs* de Racine, où il diagnostique cette « césure naturelle », *Ma foi, j'étais – un franc portier de comédie* (certains modernes risquent même de le percevoir en 4-4-4), alors qu'il reconnaît que la division métrique en est 6-6, peut-être est-il influencé par l'évolution de l'alexandrin de son temps, et, ainsi, est-il moins sensible au fait que *portier de comédie* est un syntagme au moins virtuel qui pouvait s'imposer à l'« oreille » mentale d'un lecteur du XVII^e (pour ne pas parler de l'audition).

3.4.2 Incertitude

Entre autres effets, un manque significatif de concordance peut contribuer à une impression d'incertitude en harmonie avec le sens. Les exemples foisonnent, en voici seulement deux de nature différente. Assez exceptionnellement, les deux derniers quatrains de « Booz endormi » ne correspondent pas chacun à une unité de sens, et leur frontière suspend non seulement un verbe de son complément, mais le sujet de ce verbe de son apposition :

....., et Ruth se demandait
Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles,
Quel dieu, ...

Ce suspense sur le mot même qui exprime l'interrogation, cette discordance d'autant plus flagrante dans le manuscrit qu'on n'y voit pas de virgule après *demandait*, correspondent avec la question de Ruth, qui « ne savait point ce que Dieu voulait d'elle », *mystère*⁸⁵ que la dernière strophe ne résoud pas explicitement. D'une autre manière, dans *Les Contemplations* (II : IV : 10), le poème *Pendant que le marin, qui calcule et qui doute*, dont la première rime sonne le *doute*, est fait de deux quintils exceptionnellement non classiques chez Hugo, rimés en abba, d'autant plus difficiles à percevoir métriquement que le sens ne s'y partage pas de la même façon ; l'enjambement exceptionnel de la frontière de strophes par cette proposition,

... / Pendant que l'astronome, inondé de rayons, (fin de § 1)
Pèse un globe à travers des millions de lieues, / ... (début de § 2)

⁸⁵ Ce poème pose le mystère chrétien de la génération (charnelle) d'un dieu (cf. Péguy, Victor-Marie, *Comte Hugo*)

tout en convenant localement, par la séparation de deux morceaux d'un syntagme, à la distance qui sépare l'astronome du globe observé, contribue fortement à l'incertitude métrique à l'échelle du poème, lequel finalement exprime l'obscurité du ciel dans lequel le poète « cherche ». Ainsi, non seulement les relations de discordance ou de concordance, mais le fait même qu'il y ait discordance, ou concordance, peut être suggestif, expressif, ou même figuratif.

3.4.3 Convergence terminale

Dans ce sizain terminal d'un dizain des « Mages » (Hugo) :

Ceux qui sentent la pierre vivre ;
 Ceux que Pan formidable enivre ;
 Ceux qui sont tout pensifs devant
 Les nuages, ces solitudes
 Où passent en mille attitudes
 Les groupes sonores du vent.

la discordance frappante à l'entrecroisement *devant / Les nuages* est un aspect local d'un phénomène plus global : les mots *les nuages, ces solitudes où passent en mille attitudes les groupes sonores du vent* forment un syntagme nominal, qui concorde exactement avec le module conclusif de la strophe ; la frontière de module détache cet objet de contemplation, en le suspendant à la préposition (*pensifs*) *devant* qui exprime l'attitude des *contemplateurs pâles* devant ça. Certains vers du type *Il s'immobilise au songe froid de mépris* (Mallarmé), en y supposant la coupe 6+6, peuvent suspendre de même en position conclusive (à l'échelle du vers) un groupe, ici *songe froid de mépris*, au déterminant qui l'introduit, ici (*s'immobilise*) *au*⁸⁶.

Chez un poète comme Piron (XVIII^e), en même temps que l'entrecroisement de *Et des Temples pour / L'Amitié, la Gloire et l'Amour*⁸⁷ détache les trois valeurs objet de culte, il contribue par sa relative irrégularité (pour l'époque) à donner au discours un ton de fantaisie.

3.4.4 Méthode

Par rapport à la complexité de l'interaction structure métrique/sens et à sa variabilité historique, les règles du genre *À la césure du vers français* (sous-entendu : *en n'importe quel style, à n'importe quelle époque, dans un vers de n'importe quelle longueur*) doit correspondre une frontière de mot (ou, en style sulpicien, une frontière de Syntagme Majeur) ont peu de pertinence. Le problème est plutôt d'étudier, par l'examen systématique de corpus, en fonction de divers paramètres (longueur des vers composants, style, époque...), la manière dont tendent à se correspondre les divers niveaux

86. Des arguments métricométriques en faveur de l'analyse 6+6 d'un tel vers chez Mallarmé sont exposés dans *Théorie du vers* (voir aussi Gouvard, 1994b).

87. Cité d'après *Petits Poètes français depuis Mallierbe jusqu'à nos jours*, éd. par Prosper Poitevin, Paris, Desrez, 1838, t. 1, p. 160.

de la structure métrique et du sens, sans perdre de vue les unités au profit de leurs frontières, et en tenant compte de ce que tout est graduel, relatif à plusieurs paramètres, et dépend notamment des dimensions des unités en jeu. Ainsi le même type de frontière syntaxique (de rang inférieur à une frontière de « Syntagme Majeur ») qui ferait un effet de discordance à l'entrevue de :

Entre deux récitals, elle croque *un morceau*
De mouche. L'autre artiste attrape un vermisseau.

(van Licorne) ne fait pas le même effet dans

Pas un seul petit *morceau*
De mouche ou de vermisseau.

(La Fontaine). Enfin, le problème ne se réduit pas aux cas exceptionnels et aux effets flagrants de discordance ; c'est d'abord celui de la masse des cas plus communs, et de la manière, bien moins simple à décrire, dont le sens et la forme métrique généralement s'articulent⁸⁸. Cet objectif général est peut-être trop ambitieux aujourd'hui, mais des sondages ponctuels, sur des points de vue limités, peuvent être faits⁸⁹.

3.4.5 Contrainte de concordance

Certaines discordances peuvent entraver, voire dérouter, la perception de la structure métrique. Ainsi les sept premiers sizains (faut-il les citer !) de « Pleurs dans la nuit, 7 » dans *Les Contemplations*, parcourus par une longue phrase dont les soubresauts enjambent les frontières de vers, modules et strophes, risquent de dérouter la perception strophique de certains lecteurs, au moins à première lecture⁹⁰. La structure des vers composés provoque des expériences semblables ; vers 1870, en contexte d'alexandrins 6-6, un vers du genre : *Fileur éternel des immobilités bleues*, risquait de donner à certains lecteurs, au moins à première lecture, l'impression d'être faux, parce que sa structure syntaxique s'y analysait naturellement en 5-7, et que l'isolement rythmique des *immobilités bleues* n'était pas dans leurs habitudes de lecture (les éventuels demi-vers en 6-6 n'étaient pas graphiquement manifestés)⁹¹. Ce qu'on aperçoit ici n'est pas un problème de « règle » ou de « proscription », par exemple du genre *Monsieur de Malherbe, et*

88. À une étude qui caractérise la concordance par un degré minimal, D. Billy (compte-rendu à paraître de *Le Souci des Apparences*, U. de Nantes, 1991, *Revue des langues romanes*) objecte : « Ramener le modèle métrique à l'exigence minimale (...) nous paraît un mauvais choix du point de vue descriptif : on s'attendrait alors à ce que (...) la production s'aligne dans son ensemble sur ce "profil bas" dont la fréquence est en fait réduite, et parfois à une bien faible proportion ».

89. Ainsi la thèse de R. Garrette (1988). La métricométrie* et la ponctuométrie* sont des approches de ce problème simplistes et limitées pour des raisons de commodité, mais qu'il faudrait généraliser et compléter pour une étude plus approfondie. Voir aussi la thèse de Paul Verfuyten (1982) sur les « discordances d'étiquetage » et « de parenthésage ».

90. Je crois me rappeler qu'un métricien – serait-ce Martinon ? – cite ces strophes comme n'étant pas des strophes, à cause de leur haut degré de discordance. Mais ce qui peut dérouter à première lecture peut se percevoir mieux en y revenant ; le ressassement du lecteur peut le rapprocher du poète qui a porté, pensé, longuement peut-être, certaines strophes avant de les coucher sur le papier.

91. Le fait que dans la poésie classique (écrite) les vers, mais non les sous-vers, sont généralement imposés graphiquement, ne peut être sans conséquence, non seulement sur leur réception, mais vraisemblablement aussi sur leur conception.

Richelet dans son *Dictionnaire*, ont interdit de mettre une préposition à la césure, c'est une faute à trente coups de bâton. Plus simplement, il paraît qu'un certain degré de convergence entre le sens et la structure métrique visée peut être nécessaire pour que celle-ci soit perceptible sans effort, ou comme naturellement. Il s'agit donc d'une *Contrainte de concordance* (métrique/message linguistique) relative au poète et aux lecteurs par lui éventuellement visés, donc historiquement variable (car le caractère plus ou moins « naturel » du rapport forme/sens dépend de nombreux paramètres culturels) plutôt que d'une interdiction quelconque. Ce qui est en jeu peut être, non seulement la possibilité de percevoir simultanément, et aisément ou naturellement, la structure métrique et le message linguistique, mais la possibilité pour ces structures métriques d'offrir au sens du discours versifié les résonances formelles adéquates.

Que veut dire, ici, « message linguistique » ? La notion n'est pas très claire, à dessein, ce qui est en jeu n'étant pas une chose invariable et toujours claire. Dans la poésie littéraire classique destinée à la lecture (donc d'abord saisissable par l'œil), compte non tenu du Principe de Concordance optimale, il semble que le rythme « naturel » (c'est-à-dire le rythme d'une interprétation « naturelle ») du message soit fortement apparenté à ce qu'on pourrait appeler un *rythme de l'écrit*⁹², ou *rythme de lecture*, qui est largement dépendant de la structure syntaxique (avec, naturellement, les ajustements dus au statut prosodique des voyelles féminines) ; dans cette mesure, le rythme de l'écrit peut tendre à être un *rythme syntaxique* ; la situation peut être sensiblement différente dans un texte destiné (au moins d'une manière importante) à être perçu par des auditeurs, devant lesquels les personnes qui ont d'avance lu et étudié le texte jouent un rôle d'interprètes ; ainsi *Il se tourmente, il vous fera voir aujourd'hui* peut être un 6-6 de Racine malgré son pronom conjoint 6^e, mais il est censé être *dit* par un acteur qui fait une pause d'hésitation après le pronom *vous*, et ainsi, se présenter non dans un rythme de lecture (syntaxique), mais dans un *rythme de parole*, sujet aux aléas de l'improvisation linguistique (réels ou simulés) et ainsi plus indépendant de la structure syntaxique. Mais pour le consommateur-auditeur, ce rythme, imposé par l'acteur, est évident ; et la mesure concorde comme naturellement avec lui. Ainsi on pourrait dire que la Contrainte de concordance est telle que le rythme métrique (la mesure) tend à correspondre avec le rythme évident, et que ce rythme évident peut tendre à son tour à se confondre avec le rythme syntaxique dans la lecture, mais peut en diverger plus radicalement dans une situation d'audition. La Concordance généralement forte (relativement) du rythme syntaxique avec la métrique dans une pièce du style classique noble, telle que *Phèdre*, signifie donc probablement non seulement que le rythme métrique coïncide d'une manière assez évidente avec le rythme apparent du message ; mais que l'auteur suppose que le rythme de la diction des acteurs correspondra, presque toujours, d'assez près avec le rythme syntaxique ; ils *parleront*, dans une certaine mesure, comme on *lit* ou *débite* un discours soigneusement préparé, plutôt que comme on improvise dans l'impatience de la conversation familière, et dans cette mesure leur rythme de parole sera voisin d'un rythme de lecture.

Extrait du « Bateau ivre », dit par Rimbaud (comment ?) à des collègues excrétés, le vers cité ici est à cet égard un cas particulier. Mais bien des vers présentant ce type de discordance ont été, vers cette époque, publiés et ainsi offerts à lire à des lecteurs pas forcément habitués.

92. Le *rythme de l'écrit* est évoqué sous le nom de *rythme d'écriture* dans *Théorie du vers*, p. 277.

Il vous tourmente, il vous -fera voir aujourd'hui est un alexandrin des *Plaideurs*, et non du style noble. Dans la version publiée, en l'absence d'une voix, la coupure de débit supposée est signalée par une ponctuation non-syntaxique, et ainsi le rythme non-syntaxique est rendu évident au lecteur⁹³. Bien différente est l'attitude d'un auteur comme Verlaine qui, dans la seconde moitié du XIX^e, écrira de nombreux 12-syllabes où parfois l'éventuelle coupe 6-6 peut très mal converger avec le rythme syntaxique, sans qu'aucune indication graphique n'en soit donnée, en sorte que sa métrique devient comme incertaine, et souvent insoupçonnable au lecteur peu perspicace ou peu familier de son système.

3.4.6 Strophe et stance

« Quelles différences de sens y a-t-il entre les mots *strophe* et *stance* ? » se demande Martinon⁹⁴, qui consacre à ce point de terminologie l'*Appendice II* de son traité des « strophes ». Voici sa réponse : « Hélas ! il n'y en a jamais eu de précise, et aujourd'hui même ils sont presque synonymes ». Hé bien, tant mieux pour nous : puisque Martinon lui-même reconnaît que ces deux mots ne servent pas plus qu'un seul, ce doublet nous permettra d'exprimer commodément une distinction qui paraît couramment pertinente. Sans doute *stance* nous paraît désuet depuis la thèse même de Martinon ; mais il était encore familier aux poètes (Gautier, Baudelaire...) ⁹⁵ comme aux métriciens d'hier (Quicherat)⁹⁶ et l'est encore dans des terminologies étrangères : le traité des strophes de Häublein (1978) ne s'intitule-t-il pas *The stanza* ? Je me servirai donc ci-dessous de la distinction entre la périodicité qu'implique la *strophe* comme cycle (période) métrique, et l'arrêt ou pause sémantique qu'implique le terme *stance* (*stanza* en italien et anglais), suivant leurs étymologies respectives.

Il manque en effet un terme pour désigner, en ce qu'ils ont de commun (cf. la notion de *FST-périodicité* à l'Annexe I du présent chapitre), les groupes métriques du type (aa) ou distiques de rimes plates et les groupes reconnus par les métriciens d'autrefois sous le nom de « stances » ou aujourd'hui sous le nom de « strophes ». Cette notion générale n'existe pas chez les métriciens traditionnels, parce que ceux-ci, on l'a vu, n'identifient pas la classe générale en question. Je leur emprunte donc l'étiquette de *strophe*, en étendant aux distiques de rimes plates (aa) cette étiquette traditionnelle ; et à l'emploi plus restreint qu'elle avait, je réserve au besoin le terme ancien de *stance*. C'est pourquoi, dans le présent ouvrage, sont reçus sous le nom de « strophes » aussi bien les distiques rimés successivement en (aa) que les groupes du type (abab) ou (aab ccb), ce qui ne nous

⁹³. Sur ce tels exemples, voir J.M. Gouvard (thèse en préparation). Du point de vue de l'évidence métrique, il est pertinent, pour un lecteur de poésie classique, que les vers, mais non les sous-vers, sont graphiquement individualisés : l'entrevers, mais non la césure, est typographiquement dicté à l'œil.

⁹⁴. Martinon (1912 : 57 n. 2 et 454-456); Le Goffic & Thieulin (1910 : 115) disent encore à propos de *strophe* qu'« on se sert aussi parfois du mot *stance* ».

⁹⁵. Les strophes géninées (6-6v) de l'*Albertus* (1832) de Gautier sont nommées *stances* dans le texte même (§ 68). Dans sa traduction de « La genèse d'un poème » de Poë, Baudelaire (1864) nomme *stances* les strophes du « Corbeau ».

⁹⁶. Quicherat (1850, notamment au chapitre XVI « Des stances ») emploie *stance* là où les métriciens français du XX^e préfèrent de *strophe* ; à l'intérieur de cette classe générale, il distingue notamment les *strophes* comme « stances de l'ode », et les *complets* comme « stances de la chanson ».

prive pas de la possibilité de les distinguer au besoin en reconnaissant que, contrairement à d'autres « strophes », dans la poésie classique les (aa) ne jouent généralement pas le rôle de « stances ».

Pour illustrer la différence entre les strophes qui sont des stances, comme la plupart des groupes (abab) hors des strophes composées, et celles qui n'en sont pas, comme la plupart des groupes (aa) hors des strophes composées, on peut citer le début du « Colloque sentimental » de Verlaine :

Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux formes ont tout à l'heure passé.
Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
Et l'on entend à peine leurs paroles.
Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux spectres ont évoqué le passé.
— Te souvient-il de notre extase ancienne ?
— Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne ?

etc⁹⁷ ; et on comparera le début de « La Conscience » de Victor Hugo :

Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,
Échevelé, livide au milieu des tempêtes,
Caïn se fut enfui de devant Jéhovah,
Comme le soir tombait, l'homme sombre arriva
Au bas d'une montagne en une grande plaine ;
Sa femme fatiguée et ses fils hors d'haleine
Lui dirent : « Couchons-nous sur la terre, et dormons. »
Caïn, ne dormant pas, songeait au pied des monts.

etc. La régularité de la succession des (aa) peut être sensible dans l'un et l'autre cas⁹⁸, mais pas de la même façon. Dans le « Colloque sentimental », les distiques (aa) sont gra-

97. Des (aa) employés comme stances en suites périodiques, on peut rapprocher les (aa) employés isolément, mais reconnaissables comme équivalents au stéréotype (aa) ; ainsi de cette épigramme de Lebrun :

Pourquoi sans l'écouter applaudis-tu Clitandre ?
— C'est que j'aime bien mieux l'applaudir que l'entendre.

ou de cette épigramme de Piron en vers (tout) simples :

Ci-gît Piron, qui ne fut rien,
Pas même académicien.

(dénouement d'une métrique à deux niveaux : un académicien mériterait des vers composés pour une métrique à triple étage).

On peut mentionner que beaucoup de chansons populaires comportent des couplets rimés en (aa), de sorte que cette forme, employée en stances, peut évoquer une atmosphère de chanson (cf. dans le poème de Verlaine, le mètre 4-6, la fin féminine et les répétitions).

98. Ceci vaut pour les lecteurs familiers de poésie classique, qu'une rupture de la périodicité des (aa) frapperait même dans le poème de Hugo, mais non des lecteurs, nombreux aujourd'hui même parmi les lettrés, qui n'y remarqueraient pas un vers blanc. (Je néglige ici le fait que, par le jeu des retours de rimes et répétitions, les trois premiers distiques du « Colloque sentimental » forment avec le dernier, non cité ici, une espèce de super-quatrain, paire de paires de distiques dont la seconde enveloppe le dialogue des spectres ; de même, le premier quatrain de distiques-stances de *O triste, triste était mon âme*, dans *Romances sans paroles* du même auteur, semble nuire d'une espèce de scissiparité de chacun des vers d'un unique quatrain en abab).

phiquement offerts à percevoir indépendamment les uns des autres ; de plus, chacun possède une assez forte autonomie sémantique (phrase, ou unité de dialogue). Au contraire, les (aa) de « La Conscience » ne sont pas graphiquement individualisés ; et quoiqu'ils ne paraissent pas correspondre exactement aux principales articulations de la syntaxe et du sens, ils ne produisent pas, si on les lit sans penser à ce problème, un effet remarquable⁹⁹ de discordance (« enjambements »). Certains métriciens concéderaient sans doute, fût-ce avec des réserves, le nom de « strophes » aux distiques autonomes du poème de Verlaine, tout en le refusant catégoriquement aux distiques du poème de Hugo ; suivant cet usage, il ne reste aucun¹⁰⁰ terme générique pouvant recouvrir aussi ces derniers. L'usage adopté ici consistera à accorder aux distiques (aa) le nom de *strophes* dans un cas comme dans l'autre, tout en réservant aux distiques autonomes comme ceux du « Colloque sentimental » le nom de *stances*, car il ne s'agit pas de renoncer à la notion traditionnelle.

Une conséquence recherchée de cette distinction est que, tout en continuant à reconnaître terminologiquement la spécificité des groupes métriques autonomes (stances), on reconnaît l'existence de groupes métriques de vers qui peuvent être ou n'être pas autonomes (strophes). À l'indifférence terminologique de la tradition correspond étroitement une négligence théorique : entre l'étude métrique des stances et, d'autre part, celle des « vers mêlés » et des « vers libres » ou carrément de la prose, les pauvres distiques de rimes plates, rejetés dans les ténèbres du non-« strophique », sont les grands laissés-pour-compte de la théorie métrique. Trop communs peut-être pour paraître intéressants ; moins attentivement considérés que des formes recherchées et rares, sur lesquelles on ergote plus savamment. – Dans la foulée, les stances rimées en (aabb), composés de deux (aa)¹⁰¹, sont souvent ignorées et quand certains métriciens en croisent une, comme dans *Le petit enfant Amour* de Ronsard ou « Le Cor » de Vigny, il lui disent : *Tu n'es pas une strophe, car tu n'es pas conforme à mes Principes*¹⁰², et l'écartent de leur champ de vision.

Lisons encore ce début d'un passage des « Iambes » d'André Chénier¹⁰³ :

Quicherat (1850 : 141-144) cite Voltaire et Marmontel recommandant la souplesse d'ajustement de la période au cadre métrique dans les suites de (aa).

99. Ce que j'avance là repose sur la confiance que j'ai en mon « intuition » relative à ma propre connaissance de ce texte, et sur ce que j'entends ou lis venant d'autres lecteurs (généralement non contemporains d'Hugo du reste), c'est-à-dire sur rien de solide ou de précis.

100. On m'objecte que, suivant la terminologie traditionnelle, « La Conscience » de Hugo serait écrite en *rimes plates*, et le « Colloque Sentimental » en *distiques*. – Mais la notion de *rimes plates* est clairement dispositionnelle : elle désigne des *dispositions de rimes* (analyse superficielle), non les groupes métriques qui sont mon propos essentiel (analyse de la structure métrique) ; et du reste, on ne voit pas pourquoi la notion de *rimes plates* ou *suivies* ne s'appliquerait pas à un texte rimé de façon ternaire en aaa bbb ccc... ; inversement la notion de *distique* (d'après le grec, groupe de deux vers) qualifie un groupe métrique par son nombre de vers, indépendamment de la manière dont il est rimé : un *distique élégiaque* latin était communément non rimé. Je crois donc être ici plus fidèle à la tradition que certains traditionalistes.

101. Les stances rimées en (aa bb), ainsi que celles en (aa), sont communes dans les textes de chansons traditionnelles.

102. Nous avons rencontré de tels quatrains dans la *Chanson des aventuriers de la mer* mentionnée ci-dessus (§ 3.1.2.5).

103. Cité d'après l'édition par G. Walter des *Œuvres complètes*, Pléiade, 1958. Comparer les (abab) rétro-enchaînés et non graphiquement démarqués de l'épilogue des *Odes* de Ronsard, *Plus dur que fer j'ay finy cest ouvrage* (éd. G. Cohen, Pléiade, 1938, t. 1, p. 650), ou les (abba) de *§-§s* de « La vie de famille » de Jacques Réaume dans *Retour au colme*, Gallimard (1989 : 89).

Quand au mouton bêlant la sombre boucherie
 Ouvre ses cavernes de mort,
 Pâtres, chiens et moutons, toute la bergerie
 Ne s'informe plus de son sort.
 Les enfants qui suivaient ses ébats dans la plaine,
 Les vierges aux belles couleurs
 Qui le baisaient en foule et sur sa blanche laine
 Entrelaçaient rubans et fleurs,
 Sans plus penser à lui le mangent s'il est tendre.
 Dans cet abîme enseveli
 J'ai le même destin. Je m'y devais attendre.
 Accoutumons-nous à l'oubli.
 Oubliés comme moi dans cet affreux repaire,
 Mille autres moutons, comme moi,
 Pendus aux crocs sanglants du charnier populaire,
 Seront servis au peuple roi.
 Que pouvaient mes amis ?.....

etc. Il y a là une succession de quatrains (abab), à base d'alexandrins, chaque distique (module de quatrain) étant ponctué par un 8-syllabe comme clausule. Ce sont vraisemblablement¹⁰⁴ des strophes, au sens large où on l'entend ici. Mais la tradition hésiterait à les appeler « strophes », et dans le même sens on peut ici leur dénier la qualité de stances. Pour contraste, voici la fin de l'« Ode imitée de plusieurs psaumes » (1780) de Nicolas Gilbert, dont les (abab), mesurés de même, graphiquement et sémantiquement autonomes, sont indiscutablement des stances :

Au banquet de la vie infortuné convive,
 J'apparus un jour, et je meurs :
 Je meurs, et sur ma tombe où lentement j'arrive
 Nul ne viendra verser des pleurs.

Salut, champs que j'aimais, et vous, douce verdure,
 Et vous, riant exil des bois !
 Ciel, pavillon de l'homme, admirable nature,
 Salut pour la dernière fois !

Ah ! puisse voir longtemps votre beauté sacrée
 Tant d'amis sourds à mes adieux !
 Qu'ils meurent pleins de jours ! que leur mort soit pleurée !
 Qu'un ami leur ferme les yeux !

Dans bien des cas, à en juger par l'impression, il y a lieu d'hésiter pour accorder à des strophes, plus ou moins clairement autonomes, le nom de stances : il peut y avoir toutes sortes de nuances intermédiaires ou complexes à cet égard ; et divers lecteurs, diffé-

104. La notion de strophe ne serait pas pleinement pertinente si la régularité qu'elle prétend décrire n'était pas censément perceptible ; parler de strophes à propos de ces (abab) de Clément, c'est donc imaginer des lecteurs auxquels une modification soudaine du schéma périodique n'échapperait pas, seuls lecteurs pour lesquels ces « strophes » sont véritablement des strophes.

reimment cultivés, peuvent avoir une appréhension différente de la métrique d'un même poème. Mais, pour parler de cas nets, il semble qu'on puisse dire que les strophes qui sont des stances « cadrent » d'une manière manifeste et prégnante la perception du discours, alors que, dans les strophes qui ne sont pas des stances, le discours se coule avec une liberté au moins apparente, et le réseau strophique, au lieu d'être en évidence au premier plan, demeure relativement discret, comme en contrepoint du sens¹⁰⁵.

Dans la poésie classique, et compte non tenu des cas d'intégration en strophe composée, d'ordinaire les strophes de plus de deux vers, et en particulier les (abab), sont des stances, le plus souvent graphiquement démarquées, et les (aa) n'en sont pas. Le « Colloque sentimental » de Verlaine et les « Iambes » de Chénier sont donc, chacun en son sens, plutôt des exceptions¹⁰⁶.

Compte tenu de la pertinence du démarquage graphique (quand il est systématique), il est utile de pouvoir le signaler au besoin dans les formules métriques même. Dans cet ouvrage au besoin, comme dans les relevés métriques, est utilisée une convention telle que si une unité métrique de niveau supérieur au vers est systématiquement individualisée graphiquement, le symbole qui l'exprime peut être suivi d'une virgule (*virgule de démarcation*)¹⁰⁷. Ainsi la formule :

21 (aa),

exprime une suite de vingt-et-un distiques dont chacun est graphiquement individualisé, que ce soit par les interlignes verticaux, les écarts à la marge, ou autrement encore. La formule

21 (aa bb),

exprimerait vingt-et-un groupes graphiquement détachés de quatre vers chacun. La formule

21 (aa, bb,),

indiquerait que non seulement les quatrains sont graphiquement distingués, mais qu'à l'intérieur de ces groupes les distiques sont eux-mêmes démarqués de quelque manière ; ainsi, dans « Mémoire » de Rimbaud, les quatrains graphiquement individualisés sont groupés en paires par une numérotation régulière. Quant aux démarquages graphiques qui sont, comme on dit, « dictés par le sens » indépendamment de la régularité métrique, on peut les négliger dans les notations métriques, – de la même manière que, lorsqu'on note le schéma rimique d'un poème, on peut négliger les échos irrégulièrement dispersés qui n'y fonctionnent pas comme les rimes¹⁰⁸. Ainsi les formules ci-dessus n'excluent

105. Pour préciser ces notions intuitives, il faudrait peut-être une approche psychologique expérimentale de la manière dont les poèmes sont appréhendés par des lecteurs actuels (pour les morts, c'est à jamais trop tard).

106. Le « Rêve intermittent d'une nuit triste » de Desbordes-Valmore est fait de stances en (aa). Les strophes en (abab) du « Masque » et de « La voix » de Baudelaire ne semblent pas constituer des stances.

107. Plus précisément, nous conviendrons que la virgule exprime la démarcation de la plus petite unité (supérieure au vers) la précédant. Il est précisé, dans cette convention de la virgule de démarcation, que l'unité concernée est supérieure au niveau du vers, parce que sinon, dans de nombreux cas, la virgule exprimerait la démarcation graphique du vers qui la précède, alors que dans le domaine littéraire que nous étudions on sait d'avance (ou on présuppose pour les définir) que pratiquement tous les vers sont graphiquement démarqués comme *paragraphes lignes* (alinéa, généralement avec majuscule initiale). Rappelons enfin qu'un monostique, groupe métrique formé d'un seul vers, peut être en tant que tel une unité de niveau supérieur au vers, en sorte que son éventuelle démarcation peut être exprimée par une virgule.

108. Le premier des *stanzas*, graphiquement individualisés, de *Tout le passé et tout l'avenir* (Hugo, Poésie III, p. 458), se présente comme suit :

pas qu'au système de démarcation métrique se superpose un système de démarcations librement dépendantes du sens.

Soit le début d'« Abel et Caïn », de Baudelaire :

Race d'Abel, dors, bois et mange ;
 Dieu te sourit complaisamment.
 Race de Caïn, dans la fange
 Rampe et meurs misérablement.
 Race d'Abel, ton sacrifice
 Flatte le nez du Séraphin !
 Race de Caïn, ton supplice
 Aura-t-il jamais une fin ?
 Race d'Abel, vois tes semailles
 Et ton bétail venir à bien ;
 Race de Caïn, tes entrailles
 Hurlent la faim comme un vieux chien. (etc)

On observe d'abord que les distances entre lignes individualisent non les strophes (abab) dont cette suite est formée, mais les modules (distiques) qui les composent ; comme, de plus, chacun de ces modules correspond exactement à une proposition bien distincte et sémantiquement complète, on peut considérer qu'ici les modules de strophe ont eux-mêmes force de stances¹⁰⁹. Mais, en même temps, l'alternance de destinataire scandée par les apostrophes initiales de distique, et les parallélismes ou autres rapports qui unissent les distiques deux à deux (par exemple, dans la première paire, *rampe et meurs* répondant à *bois et mange*), donnent une certaine autonomie sémantique aux quatrains rimiquement définis, de sorte qu'on peut être tenté de reconnaître la valeur de stances aux quatrains, en même temps qu'aux distiques dont ils sont composés. Ce serait là reconnaître un double niveau de stances dans un même poème: des stances-distiques, regroupées en stances-quatrains¹¹⁰, chose qui peut compliquer la vie du métricien, mais

L'être mystérieux qui me parle à ses heures
 Disait :

*

– Vivants ! l'orgueil habite vos demeures.
 Il fait nuit dans votre cité !
 Le ciel s'étonne, ô foule en vices consumée,
 Qu'il sorte de la paille en feu tant de fumée,
 De l'homme tant de vanité !

Graphiquement, ce sizain est cassé par l'alinéa initial de citation. Mais outre que cet alinéa (si le mot convient) advient en plein hémistiche, est déterminé par le seul sens, et ne fait pas partie d'une régularité, il est d'un type particulier : c'est un simple décalage vertical, qui ne se substitue pas au système d'individualisation des vers en paragraphes-lignes à marge initiale réglée, et des stances par groupement de lignes. Ainsi *Disait* et *Vivants ! l'orgueil habite vos demeures* semblent former une seule ligne, verticalement décrochée en fonction du sens. Ce cas est extrême, mais banal dans son principe : il existe parfois un découpage graphique sémantique indépendant du découpage graphique métrique et se superposant à lui.

109. « La meunière et son seigneur » de Desbordes-Valmore (p. 437) est également formée de stances (abab), divisées en distiques-stances graphiquement démarqués. L'alternance entre distiques y correspond au changement de locuteur dans un dialogue à deux (dans « Abel et Caïn », c'est le destinataire qui alterne), et chaque quatrain y correspond à un échange verbal de dialogue (dans « Abel et Caïn »)

110. Dans cette épimêche de Guillaume Budé par Saint Gelais (début XVI^e)

qui n'est pas vraiment paradoxale compte tenu de la relativité de la notion d'autonomie sémantique. On peut reculer devant cette conséquence, préférer parler seulement de groupes métriques dotés d'une certaine autonomie sémantique, et n'accorder le nom de stances qu'à l'un ou l'autre niveau... Mais derrière le problème purement terminologique, d'importance secondaire, il y a un problème réel, et ce ne serait pas un grand mérite pour une terminologie que de servir finalement à l'éluder.

3.5 TERCETS

3.5.1 Tercets ou sizain ?

Le problème parfois posé de savoir si les (aab ccb) classiques tels que ceux de Hugo dans « Horror » (ci-dessus) ou de *Mignonne, allons voir si la rose*, sont des suites de sizains ou de tercets, est mal posé : ils peuvent être l'un et l'autre¹¹¹. Reconnaître l'existence d'une unité à un certain niveau de la hiérarchie métrique n'est pas automatiquement nier l'existence à d'autres niveaux d'unités plus petites ou plus vastes. Plus pertinent est le problème de savoir ce qui, dans ces suites, fonctionne éventuellement comme stances. Soit le début de « Aux Feuillantines » (Hugo) :

Mes deux frères et moi, nous étions tout enfants.
 Notre mère disait : « Jouez, mais je défends
 Qu'on marche dans les fleurs et qu'on monte aux échelles. »
 Abel était l'aîné, j'étais le plus petit.
 Nous mangions notre pain de si bon appétit,
 Que les femmes riaient quand nous passions près d'elles.
 Nous montions pour jouer au grenier du couvent.
 Et là, tout en jouant, nous regardions souvent
 Sur le haut d'une armoire, un livre inaccessible.
 Nous grimpâmes un jour jusqu'à ce livre noir ;
 Je ne sais pas comment nous fîmes pour l'avoir ,
 Mais je me souviens bien que c'était une Bible.

-
- | | | |
|----|---|-------------------------------|
| A. | Qui est ce corps que si grand peuple suit ? | |
| B. | Las, c'est Budé au cercueil étendu. | |
| A. | Que ne font donc les cloches plus grand bruit ? | |
| B. | Son bruit sans cloche est assez entendu. | |
| A. | Que n'a-l'on plus en torches dépendu | <dépensé> |
| | Selon la mode accoutumée et sainte ? | |
| B. | Afin qu'il soit par l'obscur entendu | <compris grâce à l'obscurité> |
| | Que des Français la lumière est éteinte. | |

dans le premier quatrain, l'énoncé correspond au vers, et l'échange au distique ; puis l'énoncé correspond au distique, et l'échange au second quatrain ; le dialogue complet correspondant au huitain.

111. C'est peut-être parfois toute d'avoir conscience de cette ambivalence hiérarchique, que certains métriciens dévient aux abords d'un ababbb qualification de *distiques* : peut-être peut-on craindre qu'affirmer le distique ne soit un peu like le quatrain ?

etc. À lire l'ensemble de ce poème, il apparaît que les tercets, graphiquement présentés, ont nettement force de stances, comme il arrive souvent dans les sonnets, alors que les sizains rimiques n'ont pas une individualité sémantique évidente. On constate que, du XVII^e au XIX^e siècle, ce mode d'exploitation du sizain paire de tercets est choisi peu souvent, mais l'est parfois.

3.5.3 Tercets (aab) en chaîne

Voici des vers de six-cents ans plus anciens, mais ici légèrement modernisés pour faciliter la lecture, d'après un passage célèbre d'une complainte de Rutebeuf (traduction en note ¹¹²) :

Que sont mes amis devenus
 Que j'avoïe si près tenus
 Et tant aimés ?
 Je crois qu'ils sont trop clair semés :
 Ils ne furent pas bien fumés
 Si sont faillis.
 Ite! amis m'ont mal bailli,
 Qu'onques, tant com Dieu m'assaillit
 En maint côté,
 N'en vis un seul en mon hosté :
 Je crois le vent les a ôtés,
 L'amour est morte :
 Ce sont amis que vent emporte,
 Et il ventait devant ma porte :
 Ses emporta,
 Qu'onques nul ne m'en conforta
 Ne du sien rien ne m'apporta.
 Ice m'apprend
 Qui auques a, privé le prend ;
 Mais cil trop à tard se repent
 Qui trop a mis
 De son avoir pour faire amis,
 Qu'il nes trouve entiers ni demi
 A lui secourre (...)

112. Cf. *Les Œuvres complètes de Rutebeuf*, publiées par E. Faral et J. Bastin (Picard, 1977, tome 1, p. 556, « La complainte Rutebeuf »). J'ai notamment modernisé sans vergogne les terminaisons de mots, profitant de l'amuïssement moderne des consonnes finales (intouchables à la rime si on suppose une prononciation du XIII^e siècle). Traduction approximative proposée par J. Dufournet (*Poésies de Rutebeuf*, Champion, « Traductions », 1977, p. 30) : Que sont devenus mes amis / qui m'étaient si intimes / et si chers ? / Je crois qu'ils sont bien rares (sic) : / faute de les avoir entretenus (sic), / je les ai perdus. / Ces amis m'ont maltraité / car jamais, tant que Dieu m'a assailli / de tous côtés / je n'en vis un seul chez moi. / Je crois que le vent les a dispersés, / l'amitié est morte : / ce sont amis que vent emporte, / et il ventait devant ma porte / aussi furent ils emportés, / si bien que jamais personne ne me consola / ni ne m'apporta un peu de son bien. / Voici la leçon que j'en tire : / quand on a quelque chose, on le garde pour soi, / tandis qu'on se repent trop tard / d'avoir dissipé / sa fortune pour se faire des amis, / Car on ne les trouve pas décidés à vous aider...

etc. Il n'est pas question de prétendre analyser sérieusement ici la métrique de ce passage, extrait ici de son poème et de la production de son auteur et de son époque : mélanger sans précaution la métrique classique et la médiévale, c'est, dans le désir de généraliser, risquer de brouiller l'une et l'autre (cf. ci-dessus § 3.3.2 sur les conséquences de la doctrine dispositionnelle). Disons seulement que ces vers peuvent paraître former des tercets rimés en (aab), alias (aa*), liés par un enchaînement rétrograde*, et finis à base de 8-syllabes avec un 4-syllabe en clausule. Chaque tercet posant par son dernier vers un nouvel appel de rime, pour clore l'ensemble, il faut laisser cet appel sans écho (vers blanc), ou modifier à la fin le schéma d'une manière ou d'une autre (Rutebeuf conclut par un distique (aa) non complété en tercet).

Comparons d'abord ces tercets (ainsi analysés) et un sizain classique en (aab ccb). Ils ont ceci de commun, que dans l'un et l'autre cas des tercets [(aa)*] sont rimiquement enchaînés, et que le vers qui ne rime pas dans le tercet rime à l'extérieur. Mais chez Rutebeuf il s'agit d'un enchaînement rétrograde, de type ancien et peut-être apparenté à des textes de chanson ; cet enchaînement ne détermine pas des groupes métriques supérieurs dont les tercets seraient les éléments, puisqu'il engendre une chaîne indéfinie qui doit bien s'arrêter quelque part, et qu'on « stoppe » comme on stoppe une maille rompue. Dans le sizain moderne, au lieu d'être rétro-enchaînés, les tercets sont associés deux à deux, comme modules, en un sizain rimiquement autonome, à son tour compatible, par sa structure de sizain, à d'autres sizains voisins dans un même poème. On aboutit donc à une complexité métrique supérieure (création d'une superstructure).

3.5.4 Tercets (aba) en chaîne

Voici quelques « Coquillages » de Verlaine dans ses *Fêtes galantes* (1869), recueil où il semble s'être amusé à varier les formes du tercet :

Chaque coquillage incrusté
 Dans la grotte où nous nous aimâmes
 À sa particularité.
 L'un a la pourpre de nos âmes
 Dérobée au sang de nos cœurs
 Quand je brûle et que tu t'enflammes ;
 Cet autre affecte tes langueurs
 Et tes pâleurs alors que, lasse,
 Tu m'en veux de mes yeux moqueurs ;
 Cet autre contrefait la grâce
 De ton oreille, et celui-là
 Ta nuque rose, courte et grasse ;
 Mais un, entre autres, me troubla.

Les tercets de ce poème sont structurellement équivalents en tant que rimés en (a*a), alias (aba)¹¹⁴. L'appel de rime de chacun est résolu par le premier vers du groupe suivant

¹¹⁴ Il est curieux que la notion de rime *embrassée* ne soit pas parfois appliquée par ceux qui la jugent pertinente aux tercets du type (aba)

(enchaînement interstrophique $b \rightarrow a$), le dernier groupe étant, ici, d'un seul vers isolé (variation finale* par substitution du monostique au tercet, possible figure métrique, en l'occurrence, de la singularité¹¹⁴ de l'objet *un* parmi les *autres*). De telles suites de tercets, pratiquées sur une toute autre longueur en italien par Dante dans la *Divine Comédie*, sont connues sous le nom de *terza rima* ou *tierce rime*, qui ne conviendrait pas moins au type de Rutebeuf tel qu'il est analysé ci-dessus : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de *tercets en chaîne*, rimés en (a^*a) ou en (aa^*), dont la terminaison non rimante au sein du groupe est reprise par la paire du tercet suivant sans que l'enchaînement produise des superstructures métriques (par exemple sizains) dont les tercets seraient les éléments. Cela même semble être la marque d'une métrique antérieure à celle des classiques en France¹¹⁵ : dans la poésie classique, les modules sont essentiellement constituants d'unités périodiques à un niveau supérieur ; et même en cas d'inversion du type ($aab\ cbc$), ils présentent d'abord un module de base du type classique pur (a^*b), à rime globale de module (b)¹¹⁶. En l'absence d'un emboîtement modules/strophes, la complexité de structure est minimale dans des (a^*a) en chaîne, puisque (sauf autre procédé¹¹⁷) ces tercets ne sont ni composants, ni composés d'autres unités métriques que les vers (et leurs sous-vers, le cas échéant) ; elle est simplement égale à la complexité d'une suite de (aa), ou de (aaa) tels que Verlaine – lui encore – en a faits, après Banville, dans « En bateau » (*Fêtes galantes*).

3.5.5 Sur l'analyse chevauchante des (a^*a)

Jean Mazaleyrat (1974 : 90) commente ainsi le principe de la *tierce rime* à propos d'un poème de Théophile Gautier, « Ribeira », dans lequel elle se conclut par un vers unique, donc en $aba\ b$:

114. *Chantre*, poème d'Apollinaire en un vers, peut donc être dit *uni-vers*, au sens de *monostiche*, ce qui pourrait être significatif compte tenu de l'interprétation cosmologique qu'en a proposée Antoine Fongaro (sans compter que l'unicité stichique est une figure métrique du cordeau *unique* mentionné dans le vers).

115. Malgré le modèle italien, la *tierce rime* n'est pas encore employée en français au XV^e siècle (Châtelain, p. 268). L'*Art Poétique* de Sebillet (1548) cite une pièce en *tierce rime* de Saint-Gelais (qui se stoppe en *qui train ab ab*). On peut apparier les (a^*a) par leur vers médian en sizains ($aba\ cbc$), ce qui n'ôte rien à leur caractère irréductiblement ternaire ; mais ces sizains ne sont pas conformes à la Règle des deux couleurs*, sans compter qu'ils sont réfractaires à l'alternance intra-strophique* ; Verlaine a employé cette forme très peu connue dans *Sagesse* (*L'ennemi se déguise en ennui*). Dans la villanelle (XVI^e siècle), les tercets [aba] en série sur les mêmes rimes (permanence impliquée par un système de répétition de vers) sont automatiquement conformes à la Règle des deux couleurs. Tout aussi irréductiblement ternaires, et non conformes à cette « règle », les sizains ($abc\ abc$) sont pratiquement inconnus de la poésie française classique (ils sont communs dans d'autres systèmes et sont employés, par exemple, dans des sonnets français pré-classiques, ou italiens, ou dans la poésie anglaise).

116. Dans des travaux antérieurs, j'ai suggéré que le rythme (aba) pouvait être moins classique, en tant qu'irréductiblement ternaire, que le rythme (aab), qui, lui, analysé en une paire (aa) b d'un distique et d'un vers, semble conforme au Principe de monogamie. Je suis plus sceptique sur cette explication de la rareté de la *tierce rime* chez nos classiques depuis que j'ai renoncé à identifier clairement un distique (aa) dans un module classique (aab).

117. La brièveté des « Coquillages » et le contexte des *Fêtes galantes* peuvent peut-être, du moins dans l'intention de Verlaine, favoriser la pertinence d'un quatrain de tercets alternant en genre (deux fois de suite un tercet masculin par sa dernière rime, suivi d'un tercet féminin). Cette structure éventuelle apparenterait la forme globale du poème à celle d'autres poèmes dans le même recueil. Enfin, à cause de cette même brièveté encore, le dernier vers, isolé, fonctionne un peu comme la chute d'un sonnet (l'expression *entre autres* le met en balance avec tous les autres vers).

Il y a là comme un principe de décalage continu entre les groupements visuels (et sémantiques) et les groupements phoniques, avec concordance différée jusqu'à la fin.

Ceci semble indiquer que les tercets (graphiquement et sémantiquement évidents) ne correspondent pas à de certains groupements « phoniques », c'est-à-dire rimiques. Mais à quels groupes rimiques songe ici Mazaleyrat ? L'indication qu'ils concordent à la fin avec le sens et la graphie suggère qu'il pense à des quatrains de rimes croisées. La même idée apparaît explicitement chez Jacques Roubaud¹¹⁸ citant la tierce rime comme « bon exemple » de « chevauchement » ou « empiètement » entre quatrains. Autrement dit, les tercets d'une tierce rime seraient des quatrains télescopés, se chevauchant de telle manière que le vers conclusif d'un quatrain serait en même temps le vers initial du quatrain suivant.

Cette analyse, qui sauve l'analyse dispositionnelle* traditionnelle en la généralisant là où elle échoue, est-elle justifiée ? C'est une propriété générale, et remarquable, des structures métriques que de présenter des groupes équivalents en séquences continues et non chevauchantes ; l'analyse d'une tierce rime en suite de tercets structurellement équivalents en (a*a) est justement conforme à cette tendance générale. Pour supposer que cette structure soit, en outre, doublée par une structure d'un type exceptionnel, il faudrait de fortes justifications. Or, reconnaître la « discordance » systématique du sens (jusqu'à la fin du poème) avec ces structures imaginaires (Mazaleyrat), c'est en fait reconnaître que la structure sémantique des poèmes en tierce rime ne livre aucun indice de leur existence ; à vrai dire, même « à la fin », dans le poème de Verlaine comme dans celui de Gautier, la concordance supposée par l'analyse de Mazaleyrat ne paraît pas se rétablir ; car les quatre derniers vers s'y divisent nettement selon le sens en trois plus un (tercet plus monostique) et non deux plus deux (composition en distiques d'un quatrain abab). Et d'autre part, l'enchaînement* rimique (rétrograde ou non) est un phénomène bien attesté dans d'autres types de cas, qui ne peuvent être traités par l'hypothèse de chevauchement.

Thomas Sebillet cite en son *Art poétique* (1548) une épitaphe italienne qu'il transpose fidèlement en ce tercet :

Seraphin gyt icy : Or va, lecteur,
Car ayant veu tant seulement sa tombe,
D'asséz és tu a tés deuz yeus detteur.

Pièce intéressante, quoique sans doute exceptionnelle en français (où la traduction favorise le vers blanc), parce qu'elle réalise manifestement et à l'état pur la structuration rimique interne du tercet (a*a), sans saturation rimique externe par une « tierce » rime, et sans qu'il puisse donc être question de la réduire contextuellement à un statut dispositionnel, par chevauchement, en l'absence du moindre quatrième vers.

118. *Cahiers de Poétique Comparée* 3 : 1, 1976, p. 78 ; voir encore Roubaud (1978, p. 73), qui pose comme fondamentales les figures dispositionnelles abab et abba comme « imbrication » et « enchâssement » (ceci ne fait pas apparaître l'appariement de abba et de aab bba en tant que variantes inversées de abab et aab ccb), et abba bba c comme « empiètement » (de deux quatrains dispositionnels abab et bba c).

3.5.6 Combinaison strophe-module

« La Nature » dit à l'homme, dans une strophe de « La maison du berger », d'Alfred de Vigny :

Avant vous, j'étais belle et toujours parfumée,		
J'abandonnais au vent mes cheveux tout entiers,	ab	
Je suivais dans les cieux ma route accoutumée		
Sur l'axe harmonieux des divins balanciers.	abab	ab
Après vous, traversant l'espace où tout s'élance,		
J'irai seule et sereine en un chaste silence		
Je fendrai l'air du front et de mes seins altiers.	ccb ?	bccb ?

Le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* de Morier (article *strophe*) donne comme allant de soi l'analyse suivante : « rimes *croisées* puis *embrassées*, avec une *rime-charnière* centrale appartenant aux deux systèmes ». Même analyse dans les *Éléments de métrique* (Mazaleyrat, 1974 : 87) : « deux systèmes emboîtés sur dominante de liaison (...) : thème $a'b^1a^2b^2$, amplification $b^2c^1c^2b^3$ ». Cependant cette analyse, importante du point de vue théorique puisqu'elle impliquerait des structures métriques chevauchantes, n'est justifiée par aucun argument, sémantique ou autre, et on peut y voir une manière de sauver, par astuce et sans justification structurale, l'analyse traditionnelle *dispositionnelle* des strophes (en suites de rimes « plates », « croisées » ou « embrassées ») dans un des nombreux cas où elle échoue par principe, en diagnostiquant deux quatrains dispositionnels dans un septain.

Si on ne se préoccupe pas de réduire ce type de strophe à une analyse dispositionnelle, on peut y voir trois modules disjoints (non-chevauchants), à savoir deux ab formant un quatrain classique initial, puis un ccb, qu'on peut imaginer regroupés (notamment) de l'une ou l'autre des deux façons suivantes :

1) Format [ab ab] [ccb] : une strophe classique, achevée (ab ab), est *augmentée* par addition d'un troisième module, et ces deux unités forment une strophe de niveau supérieur à l'intérieur de laquelle le quatrain initial s'intègre comme une espèce de module de terminaison b avec le tercet final rimant avec lui en b. Cette superstructure, s'écartant du type strophique que j'appelle « classique » par une dissymétrie de structure, est pour cette raison appelée *strophe centaure* dans l'article de Chauveau & Cornulier (1993a)¹¹⁹.

2) Format [ab] [ab] [ccb] : suivant cette analyse, les deux modules initiaux ne forment pas une unité indépendante, mais forment directement avec le troisième une strophe non classique d'une part en ce qu'elle est ternaire (trois modules), d'autre part en ce qu'elle est dissymétrique (troisième module rimant globalement avec les précédents, mais non tout à fait équivalent à eux).

119. Cf. Martinon (1912, p. 309s). Pour des cas extrêmes de dissymétrie de ce type, cf. Cornulier (1993a : § 3.2.1) sur « Le voile » de Hugo et « Métrique littéraire et métrique de chant » dans *Revue Verlaine* n° 1, Musée-Bibliothèque Rimbaud, Charleville-Mézières, 1993, p. 167-178.

Dans « Magnitudo parvi » (Hugo, *Les Contemplations*), l'augmentation exceptionnelle d'une strophe classique en septain contribue à exprimer l'immense, l'incommensurable. Plus commune chez Vigny, cette forme peut convenir, peut-être, à donner une ampleur, une lenteur « philosophique » à la réflexion.

Une ponctuation* indiquant une tendance à la consistance sémantique d'un groupe initial de quatre vers est un argument en faveur de la première analyse en strophe centaure. La ponctuation de l'exemple ci-dessus va en ce sens (mais n'est qu'un échantillon).

En tout cas, ni l'examen des contrastes de mètres (Martinon, p. 312-313), ni celui de la concordance entre sens et groupes métriques sur un grand ensemble de strophes, ne paraissent témoigner en faveur d'un quatrain terminal empiétant sur la fin du premier. Jusqu'à plus ample informé, on peut considérer que le chevauchement entre groupes strophiques, si séduisante que puisse en paraître l'idée, n'est pas un principe de formation strophique dans la poésie classique, et que, dans la poésie classique littéraire au moins, les structures métriques classiques sont très généralement formées d'unités successives disjointes (à quelque niveau de regroupement hiérarchique que ce soit).

3.5.7 Caractère monogamique des strophes classiques

Auguste Barbier dans « La cuve » (1831), Musset dans « Mardoche », plus tard Coppée, ont écrit des stances du type suivant :

Il est, il est sur terre une infernale cuve,
On la nomme Paris ; c'est une large étuve,
Une fosse de pierre aux immenses contours
Qu'une eau jaune et terreuse enferme à triples tours ;
C'est un volcan fumeux et toujours en haleine
Qui remue à longs flots de la matière humaine ;
Un précipice ouvert à la corruption,
Où la fange descend de toute nation,
Et qui de temps en temps, plein d'une vase immonde,
Soulevant ses bouillons, déborde sur le monde.

Ces stances simplement composées de cinq (aa) sont-elles autre chose que des stances de papier, apparences graphiques ? Martinon (1912 : 411), avant de les omettre dans son Répertoire, les exécute en trois lignes : « Quant au dizain de Musset en rimes plates, dans *Mardoche*, avec ses enjambements perpétuels, ce ne pouvait être qu'une fantaisie typographique, Banville disait une *gaminerie*. »

Le caractère aberrant de ces apparences de stances réside dans leur manque de structure interne. Les cinq distiques dont elles sont composées ne tendent pas clairement à se regrouper en une hiérarchie conforme au Principe de monogamie ; par exemple, la ponctuation* de « La cuve » de Barbier, 25 25 25 34 39, n'indique aucune sorte de césure interne de la strophe. Non seulement le nombre (cinq) des distiques constituant ce dizain est supérieur à deux, mais on peut douter qu'une telle forme soit nettement perceptible, et que la périodicité strophique qu'elle est censée produire soit autre qu'approximative. Ce caractère amorphe et si peu lyrique convenait peut-être, pour un poète classique comme Barbier, à l'expression des « bouillons » toujours prêts à déborder d'une capitale « aux immenses contours » (comme il conviendra plus tard au prosaïsme de Coppée) ? Par contraste, il peut faire ressortir l'une des caractéristiques générales des strophes et stances classiques : leur simplicité et leur clarté métrique : hors du style de chant, et à l'exception de certaines variations plutôt marginales, la strophe classique est

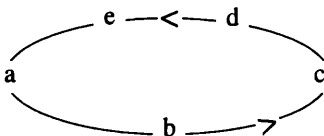
le plus souvent simple, ou composée de deux sous-strophes simples ; et la strophe (ou sous-strophe) est elle-même généralement formée de deux modules seulement, rimant simplement en a^b (avec ou sans anticipation de l'écho à la rime de module dans le second) quand ils ne sont pas simples et formés d'un seul vers.

ANNEXE 1

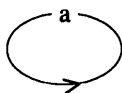
SUR LA PÉRIODICITÉ

1. Définition de suite périodique¹²⁰

Soit des éléments a (de type « a »), b de type « b »), c d'un type « c », etc. Soit une boucle orientée telle que ci-dessous :



En parcourant une telle boucle suivant son orientation, on définit (décrit) la suite des éléments qu'on y rencontre, par exemple un tour complet peut définir la suite $a b c d e a$ s'il commence par a , ou $b c d e a b$ s'il commence par b . Une telle suite sera dite *périodique* si chacun des éléments de la boucle y figure au moins deux fois ; ainsi chacune des suites $a b c d e a b c d e$, ou $b c d e a b c d e a$, ou $e a b c d e a b c d e$, peut être dite périodique, parce qu'on y fait au moins deux tours complets, de sorte que chaque élément y figure au moins deux fois. Une suite périodique peut se définir sur une boucle comportant un nombre quelconque d'éléments : elle est par définition *unaire* ou *simple* si elle comporte un seul type d'élément, comme suivant la boucle ci-dessous :



($a a$, $a a a$, $a a a a$, etc., mais non a , sont des suites périodiques, toutes unaires) ; sinon, c'est une suite *complexe* ; une suite périodique complexe est *binaire* si elle roule sur deux éléments seulement, comme $a b a b$, $a b a b a$, $b a b a b a b$, etc. On voit déjà qu'un poème qui est une suite de quatrains alternant avec des sizains peut être considéré comme une suite périodique binaire (par rapport aux types ici supposés « quatrain » et

¹²⁰ La notion de « suite périodique » employée ici correspond à celle de « suite cyclique » telle que je l'ai définie dans Cornulier (1985a), seul est changé le terme « cyclique » qui prêterait à confusion en évoquant une structure bouclée.

« sizain »), et qu'un poème rimé en (a a b b c c d d e e f f g g) peut être considéré comme une suite périodique unaire par rapport au type « distique rimé en (a a) ».

Convention de notation : une formule telle que

$$7 [b / c / a]$$

représente une suite de sept éléments dont chacun est un b, un c, ou un a (*suite périodique ternaire*¹²¹), et, sauf indication contraire, il est entendu que le premier est un b (premier mentionné dans la formule), le second un c, le troisième un a, le quatrième à nouveau un b, et ainsi de suite (suite supposée périodique sauf indication contraire) ; la même suite peut se noter plus précisément,

$$3/2/2 [b / c / a]$$

où la suite « 3/2/2 » explicite le fait que le premier type est représenté par trois occurrences et chacun des suivants par deux occurrences.

Une suite de vers est *périodique* quant au schéma de terminaisons (ST) et à sa séquence de formes de vers (F) (*ST-F-périodique* en cas de convergence) si elle peut s'analyser en une suite périodique de groupes de vers, deux ou plusieurs groupes de vers pouvant être considérés comme ainsi équivalents s'ils ont la même structure¹²² rimique (par exemple, dans abab cdcd, on a deux groupes rimés chacun en abab), et les mêmes formes de vers (mètres)¹²³ dans le même ordre (par exemple quatrains 8884, 8884, etc.).

Si une suite ST-périodique est de plus soumise à l'alternance* en genre continue, comme il n'y a que deux genres en français (une ou zéro-voyelle féminine, postconclusive), il s'ensuit automatiquement que cette suite est de plus G-périodique (périodique en genre), soit de manière simple, toutes les périodes (strophes) présentant exactement la même séquence de genre (par ex. fmfm), soit de manière binaire (par ex. alternativement mffm et fmmf, ou ff et mm). Cependant l'histoire de la métrique, notamment chez Ronsard, tendrait à montrer que la périodicité en genre, et même, en ce qui concerne les stances, la périodicité simple (stances¹²⁴ superposables en genre), est plus fondamentale que l'alternance en genre.

121. Une suite périodique binaire du type *refrain / couplet / refrain / couplet / refrain* peut peut-être être considérée comme résultant de l'*entrelacement* d'une suite unaire (de couplets) avec une autre sorte de suite unaire (refrains), un peu comme dans les pantoums* deux séries thématiques linéaires de distiques peuvent alterner ; mais une analyse incertaine ne peut dispenser d'une description sûre même superficielle.

122. On peut désigner comme *T-périodique* une suite périodique non seulement quant aux équivalences structurales de rime, mais quant aux équivalences matérielles ; ainsi une suite de quatrains (abba abba abba...) sur les mêmes rimes est non seulement ST-périodique, mais T-périodique.

123. Dans la poésie classique, on ne rencontre pratiquement jamais de suites qui soient SF-périodiques sans être F-périodiques : la périodicité de schéma de formes de vers est impliquée par la périodicité de séquence de formes de vers. Les stances des *Djinns* de Hugo, toutes mesurées en (aaaa aaaa), mais où la mesure a change de l'une à l'autre, d'une manière du reste régulière, sont une exception notoire remarquable comme telle. Cf. § 3.1.2.

124. Cf. Laumonier (1909 : 670s) ; cependant son analyse suivant laquelle, chez Ronsard, les (aa) en série alterneraient en genre parce qu'ils seraient traités comme des quatrains, tous mmmf, ou tous fmm, ne me paraît pas justifiée ; car si elle était juste, le nombre des distiques alternants de ces suites serait régulièrement pair. Sans exclure *a priori* une simple tendance en ce sens (elle apparaît nettement, plus tard, chez un poète tel que Saint-Amant), il est plus prudent de considérer qu'à l'égard du genre, ces suites présentent une périodicité binaire (distiques alternativement masculins et féminins quel qu'en soit le nombre) ; il serait inutile de se faire une idée plus sûre de ce problème par ponctométrie et décompte des poèmes concernés.

Remarque

Il n'y a pas lieu de considérer un unique quatrain rimé *ab ab* comme formant une suite périodique en *schéma* rimique de distiques (*ab*), parce que la suite (*ab*) (*ab*) serait indiscernable d'une suite de vers blancs (elle pourrait être réalisée par *ab cd*). Même un *aabb ccb* n'est pas vraiment à lui seul une suite ST-périodique (de tercets), parce que les « tercets » de la suite *aab ccd*, autrement dit *aa* cc**, ne rimeraient même pas par leurs terminaisons. Ce point attire l'attention sur le fait que dans la poésie classique, alors que les strophes, structurellement équivalentes, s'équivalent par le schéma rimique en série périodique théoriquement indéfinie, les modules s'équivalent essentiellement par paires (constituants des strophes). Entre le niveau constitué par la séquence périodique des vers et le niveau constitué par la séquence périodique des strophes, le niveau modulaire, quoiqu'apparemment périodique, est surtout un niveau de groupes à effectif limité (généralement deux, parfois trois) : le nombre des strophes dans un poème n'est généralement pas métrique (n'entre pas dans une régularité), et peut donc n'être pas perceptible, alors que le nombre des modules dans une strophe est métrique (contribue à l'équivalence de cette strophe avec d'autres strophes semblables), et doit par conséquent être perceptible.

Pour que deux structures rimiques soient considérées comme équivalentes, il ne suffit pas qu'elles comprennent la même séquence de terminaisons (un schéma rimique n'est pas un simple numéro de téléphone) ; encore faut-il que cet agencement rimique détermine la même structure de groupe de vers ; par exemple la séquence rimique *aabba* peut correspondre au moins à deux structures différentes, *aa-bb a* (2-2V, augmenté d'un vers) et *aab-ba* (3-2V inversé* rimiquement). Une séquence de groupes de vers rimés en *aabba*, mais dont les groupes seraient aléatoirement structurés *aabb a* et *aab ba* serait à cet égard périodique sur le papier, mais non réellement.

2. Pertinence de la notion de suite périodique

La notion de séquence périodique enveloppe celle d'équivalence contextuelle d'unités disjointes, donc peut resituer, soit directement (laisses T-périodiques¹²⁵ du Moyen Âge), soit indirectement (par le biais des superstructures métriques), la notion même de *vers* ; par contraste, les vers mêlés de La Fontaine apparaissent comme perdant simultanément l'ordre contextuel (arrangement régulier) et l'équivalence contextuelle (parfois remplacée seulement par une équivalence culturelle*). Cette notion permet de saisir dans leur unité les séries du type Quatrain-Quatrain-Quatrain... et celles du type Quatrain-Sizain-Quatrain-Sizain-Quatrain..., pour lesquelles des notions aussi vagues qu'*arrangement*

125. Comparées aux strophes classiques généralement périodiques en schéma de rime (ST-périodiques), les « *laissez* » médiévales apparaissent comme T-périodiques, sans niveau modulaire (à modules T-équivalents à l'intérieur de chaque « strophe ») intermédiaire entre le vers et la superstructure. On peut considérer comme une sorte de laisse en rime composée, donc suite directement T-périodique une suite telle que ces « *commandements de l'église* » encore enseignés dans les écoles catholiques au milieu de ce siècle : *Un seul dieu tu adoreras / Et aimeras parfaitement / Tes pères et mère honoreras / Afin de vivre longuement. / Les e muets élideras / Devant moi jounf seulement / L'œuvre de chair désireras / En mariage seulement, &c.*, où les paires de vers rimées en *ab* sont directement constituées en suite périodique indéfinie, sans constitution de strophes intermédiaires (par ex. quatrains).

régulier par exemple ne sont pas suffisantes tant que la « régularité » évoquée n'est pas spécifiée.

Faute d'une notion générale, on est souvent tenté de réduire l'alternance, périodicité binaire, à une périodicité simple, ou inversement, à nier la périodicité en général (périodicité simple incluse) au profit de la seule alternance (périodicité binaire), – quand on ne reste pas tout simplement dans le vague.

Un exemple du type de réduction du binaire au simple apparaît notamment dans la manière dont Laumonier (1909, p. 708 notamment) analyse ainsi l'alternance en genre chez Ronsard :

Toute pièce isométrique et à rimes plates (...) se déroulera sur le rythme des 4 premiers vers, assimilés à un groupe strophique : si leurs rimes sont d'un seul genre, la pièce entière sera en rimes du même genre ; si leurs rimes sont des deux genres, toute la pièce se déroulera en couples de rimes *f.* et en couples de rimes *m.* régulièrement alternés.

Le métricien aurait pu s'aviser que ces deux derniers mots, « régulièrement alternés », évoquaient à eux seuls, seulement sans la spécifier, ce que le propos précédait détaillait en réduisant arbitrairement les (aa) à des groupes strophiques rimés en (aabb). Il lui suffisait d'observer d'emblée qu'à l'égard des genres, les (aa) forment une suite périodique, qu'elle soit simple (uniformité en genre) ou binaire, deux (aa) successifs quelconques s'opposant en genre. – La régularité en genre, plus précisément l'Alternance, ne se déconnecte de la périodicité métrique générale que quand elle est appliquée, comme par manie, même à des frontières entre séries périodiques indépendantes comme dans certains poèmes métriquement composites de Victor Hugo au XIX^e.

Inversement, dans la magistrale « Conclusion » de son étude des *Strophes*, au moment de « dégager des faits les principes généraux » et de « formuler les lois mêmes auxquelles obéit [en 1912] depuis quatre siècles le lyrisme français », Philippe Martinon réduit ainsi la périodicité en général au bénéfice de l'« alternance », périodicité binaire (p. 427, 439) :

De tous les principes que nous avons reconnus et formulés se dégage maintenant, j'espère, avec évidence, cette vérité (...), que la loi essentielle du lyrisme français (et peut-être de tout lyrisme dans les versifications syllabiques), c'est l'*alternance*.

Mais il y a deux sortes d'alternance : celle de 1 et de 1, qui est l'alternance simple du quatrain croisé, *abab*, et celle de 2 et de 1 (ou même parfois 3 et 1), qui est l'alternance plus complexe du sixain *aabccb*. Et comme on pourrait considérer la seconde de ces alternances comme un simple développement de la première, il en résulte qu'on pourrait aussi considérer le quatrain croisé comme la base même sur laquelle repose tout l'édifice, le principe même auquel tout se ramène.

Martinon ne pense pas seulement à la strophe, mais à la métrique littéraire en général. Or des (abab) monométriques en série uniforme forment une suite périodique simple au niveau des vers (mètres) comme au niveau des strophes. Examinons même le niveau où Martinon reconnaît seulement une alternance : celui des vers (rimes) ; dans (abab), on peut dire que les terminaisons en a et en b sont en alternance, on forme une suite périodique binaire ; j'ai proposé une analyse différente, suivant laquelle les équivalences élé

mentaires de terminaison, entre vers, composaient des équivalences composées, entre groupes de vers que j'appelle modules¹²⁶.

Ces deux analyses sont substantiellement différentes. L'analyse périodique binaire au niveau des vers, mais non l'analyse périodique unaire au niveau des modules, implique que (ababa) n'est ni plus ni moins métrique, ou lyrique, que (abab) ; or Martinon lui-même, observant la rareté de la forme « hétéroclite » ababa dans la poésie classique, abonde (p. 200s) pour expliquer les « défauts (...) évidents » de cette forme qui « n'est pas une strophe », mais « plutôt un cadre plus ou moins artificiel ». Inversement, l'analyse périodique unaire, mais non la binaire, implique que chaque ab est un groupe pertinent ; les observations que nous avons pu faire ci-dessus et ailleurs¹²⁷ (apparemment des structures strophiques classiques, ponctuation, distribution des mètres contrastifs...) semblent tendre à montrer la pertinence de l'analyse en modules et sa supériorité sur l'analyse périodique binaire. Martinon lui-même semble être conscient de l'insuffisance de la notion d'alternance pour l'analyse de la strophe, puisqu'il est amené, sans cesse, à la compléter par l'idée d'une *césure*, notion surajoutée à son analyse fondamentale ; ainsi (p. 94) il déclare que dans le quatrain abab « il y a une césure (...) qui renforce admirablement le rythme de la strophe » ; mais quel « rythme » donc, si ce n'est qu'une succession de a et de b alternativement ? Cette « césure », coupure surajoutée par Martinon à son analyse unilinéaire de abab, est d'emblée déterminée dans l'analyse modulaire comme, simplement, frontière des modules constituants de la strophe.

Le même Martinon me paraît plutôt vague que réducteur quand, s'inspirant d'une tradition ancienne, après avoir caractérisé « le vers » par « un agencement *particulier* » des syllabes accentuées ou atones, il définit « la strophe », comme le vers, par « un rythme *déterminé* », (p. 427-429, italiques miennes). Cette notion de particularité ou de détermination étant rigoureusement vide en l'absence de spécification, il tente ensuite de lui donner un contenu en spécifiant les « principes généraux » applicables aux strophes ; mais on constate, en lisant ces principes, qu'aucun ne contient l'idée même de périodicité, ou d'équivalence contextuelle de strophe à strophe, ou d'équivalence d'une strophe isolée à un modèle mémorisé (stéréotype, forme fixe).

Le but de cette discussion n'est pas simplement de discuter les principes de Martinon, mais de montrer la pertinence et l'utilité de la notion de périodicité simple ou binaire, si triviale et lourde à la fois qu'elle puisse paraître à première vue.

3. Sur le caractère fini des suites périodiques

Peut-être vaut-il la peine de réfléchir au fait, négligé parce qu'évident, que tous les poèmes que nous consommons intégralement sont des suites finies et, plus précisément, ont un début, et ont une fin. Seul un être éternel peut s'offrir une suite périodique infinie (à sa gloire), nous autres humains, y compris les francophones, ne consommons, notamment, de suites ST-F-périodiques que finies. Faut-il donc inclure l'infinitude dans la définition des suites métriques et strophiques ? De ce qu'elle est inévitable, il ne s'en-

[126. Noter que l'analyse alternative de abab ccb chez Martinon présuppose la pertinence de distiques aa et cc, que la ponctuation ne me paraît pas généralement confirmer.

[127. Notamment des études sur les strophes de Mallarmé, Théophile de Vaut, Saint-Anne et Victor Hugo.

suit pas qu'elle ne soit pas en quelque sorte regrettable, et en tout cas théoriquement contingente.

Il n'y a pas de limite formelle à la longueur des suites ST-F-périodiques – on en connaît de plusieurs milliers de strophes. À l'intérieur de telles suites, c'est-à-dire presque partout, toute strophe est équivalente à une et même plusieurs strophes qui lui précèdent, et est suivie d'une ou plusieurs semblables à elle ; la première et la dernière sont des exceptions. Dans certains poèmes, cette situation exceptionnelle est récupérée de quelque manière. Dans d'autres, non. Le *bouclage* (équivalence de la fin avec le début, elle y « retourne » comme le *rentrement* du rondeau) peut être une technique d'infinetisation (suggérée à défaut d'être effective) de la suite¹²⁸. On peut donc considérer que la propriété essentielle d'une suite périodique étant que toute strophe (à l'exception des inévitables bornes près) y soit précédée et suivie d'une manière réglée, les poèmes périodiques faits d'un très petit nombre de strophes, et en particulier de trois ou même deux seulement, sont marginaux relativement à la périodicité, puisque les strophes exceptionnelles par leur position y prennent une place essentielle ; en fait, leur forme globale se rapproche du statut des formes dites *fixes* ; dans un poème fait de deux quatrains, le nombre deux – le fait que les quatrains fassent une paire – peut être métrique, par analogie avec d'autres paires (équivalence culturelle) ou, « verticalement » (équivalence *partie-tout*), avec les paires dont les quatrains sont composés¹²⁹ ; le fait qu'un poème soit composé de trois strophes peut être perçu et reconnu comme équivalent au caractère ternaire d'un certain nombre d'autres poèmes (par exemple du type chanson), et peut s'articuler en constructions connues de schéma AAB, ou ABA ; etc.

Il semble que la plupart des écarts à la périodicité dans les suites de strophes comme de mètres se situent au début, ou beaucoup plus souvent encore à la fin de la suite. Ils sont d'autant moins exceptionnels qu'ils ne sont, tout compte fait, qu'une *variation* ou *modulation terminale*, ou *initiale*, de la suite au moment même d'une inéluctable apériodicité.

4. Suites discontinues entrelacées

Soit ces deux 4-4V successifs de « La légende de la nonne », suite uniforme de 4-4V dont le distique terminal forme refrain dans les *Odes et Ballades* de Hugo (Poésie 1, Laffont, 1985, p. 362, italiques miennes au refrain) :

Quand la nuit, du cloître gothique
Brunissant les portraits béants,
Change à l'horizon fantastique

128. Le bouclage répétitif peut tendre aussi vers un effet de clôture et ainsi, par exemple, de permanence, etc. Il n'est pas rare dans les formulettes enfantines et chansons, où il est souvent perçu comme amusant, ou figuratif du sens. Dans certaines musiques, le ralenti final est une technique d'atténuation de la rupture finale ; une autre technique facilitée par les instruments modernes consiste à baisser graduellement l'intensité en sorte que la musique disparaît plutôt qu'elle n'est terminée, coupée. – Les notions de *bouclage* répétitif, et de *refrain* (répétition périodique), devraient être maintenues soigneusement distinguées.

129. La seule fable La Fontaine qui soit une séquence périodique de deux strophes seulement (1 : 20, « Le Coq et la Perle ») présente un parallélisme appuyé entre ses deux sizains. Les quatrains d'un sonnet font la paire un peu comme dans une strophe jumelle, plutôt qu'ils ne forment une série périodique instant close qu'annulée. Chez Verlaine et Rimbaud notamment, il n'est pas rare qu'une suite de quatre quatrains soit, en fait, une paire de deux paires de quatrains.

Les deux clochers en deux géants ;
 À l'heure où les corbeaux croassent,
 Volant dans l'ombre par milliers ; ... —
Enfants, voici des bœufs qui passent,
Cachez vos rouges tabliers !
 Une nonne, avec une lampe,
 Sort d'une cellule à minuit ;
 Le long des murs le spectre rampe,
 Un autre fantôme le suit ;
 Des chaînes sur leurs pieds s'amassent,
 De lourds carcans sont leurs colliers. —
Enfants, voici des bœufs qui passent,
Cachez vos rouges tabliers !

Le texte du récit est formé par l'*entrelacement* en suite périodique binaire d'un récit, occupant les trois distiques initiaux des strophes, et d'un avertissement périodiquement répétitif (*refrain*) et par suite temporellement statique, relativement indépendant du récit¹³⁰, alternance sémantique que recouvre, mais n'empêche pas, le regroupement des deux sortes d'éléments en une suite unaire de paires récit-refrain (stances). D'une manière comparable, dans un passage de la « Chanson des aventuriers de la mer » où alternent « couplets » du récit et refrain (cf. ci-dessus, § 3.2.7), un propos rapporté comme continu au long de trois couplets est interrompu deux fois par une occurrence de refrain ; mais en ce cas l'*entrelacement* est métrique — ce qui est caractéristique d'un texte du style chanté — alors que dans le cas précédent les six vers de récit ne correspondent pas à une unité métrique.

De telles alternances sémantiques sont banales dans le chant de divers folklores (le *pantoun* malais en série en offre un exemple spectaculaire), le dialogue des voix s'y prêtant (polyphonie), et aidant à percevoir distinctement l'unité de chaque série sémantique.

5. Suite de fond et insertion

Le *Testament* de François Villon, au XV^e, peut être considéré comme une suite uniforme de (abab bcbe) de 8-syllabes, où sont librement insérés, ou d'où se détachent par endroits, librement, des pièces contrastant plus ou moins métriquement¹³¹, et parfois comme hétérophoniques. De telles combinaisons se trouvent à toute époque. Il n'est pas rare, dans les pièces de théâtre, de trouver des insertions assez hétérogènes à la suite de fond métrique (citation d'une lettre en prose, chant, etc.). Le « Colloque sentimental »

130. Cependant, *pace Henrici*, l'indépendance apparente du refrain masque un lien de morale à récit qui apparaît si on considère *bœufs* comme désignant, par une sorte d'euphémisme latiniste ou de dialectalisme, des mureaux, ces dangereux mâles que provoque un *rouge tablier*.

131. L'inclusion de sections lyriques dans un récit ou dialogue en vers ou en prose n'était pas rare au Moyen Âge. Dans la suite de fond en (abab bcbe) du *Testament* de Villon, les ballades à couplets en abab bcbe se détachent de la continuité sans la rompre tout à fait. D'une manière comparable, au XIX^e, il arrive qu'un passage se détache sur fond d'une suite sans la rompre tout à fait, par modulation plutôt que rupture ; ainsi « Le lac » de Lamartine (débat XIX^e) est, intégralement, une suite uniforme de (abab) à base d'alexandrins. Cependant sa partie narrative initiale présente des chaînes de strophes (...8), et les propos rapportés le sont avec des chaînes de distique (...8)

des *Fêtes galantes* (Verlaine, 1969 ; cf. ci-dessus, § 3.4.5) n'est pas seulement une suite périodique de distiques rimés en (aa) ; si, traitant à part les quatre distiques formés de propos rapportés (dialogue), on envisage indépendamment, comme hétérophonique, la suite discontinue des trois premiers distiques et du dernier, on obtient un super-quatuor de distiques à structure de répétition ab ab (... *passé* / ... *paroles* / ... *passé* / ... *paroles*). Ces combinaisons semblent impliquer que nous puissions traiter, à divers niveaux de notre compréhension et perception, des suites discontinues comme continues. Le cas précédemment cité des entrelacements réguliers du type couplet-refrain, ou Voix I-Voix J (ou chœur) etc., montre que la manière dont ces discontinuités sont traitées peut elle-même être métrique.

6. Notion de vers et périodicité. À propos des vers libres

Dans le présent ouvrage comme dans *Théorie du vers*, j'ai surtout employé la notion de vers au sens restreint de vers métrique (qu'elle a eu parfois, non exclusivement, chez divers auteurs), et cette restriction est même plutôt renforcée ici puisque, non content de caractériser le vers par équivalence avec une expression du même contexte (*condition de voisinage*, sans parler des cas d'équivalence culturelle par ressemblance avec une forme complexe mémorisée), je l'ai, au moins par endroits, caractérisé par appartenance à une suite de forme déterminée, en particulier périodique.

Dans *Théorie du vers* (38, n. 1), j'avais objecté à la doctrine endométrique de Mazaleyrat que dans son ambition de décrire simultanément le vers classique « métrique » et le « vers libre » (non métrique), elle s'interdisait de saisir jamais la spécificité du vers métrique. Fort pertinemment, Jean Mazaleyrat & Georges Molinié (1989 : 219, *mètre*¹³²) objectent que la conception de ceux qu'ils appellent « les tenants d'une métrique spécifique, pour qui n'existent pas dans la constitution du vers d'autres relations que celle de l'isométrie syllabique » implique que « la notion même de vers libre présente une contradiction dans les termes qui l'exclut nécessairement du système ». – Cependant, dans cette expression : « la notion même de vers libre », Mazaleyrat & Molinié prennent-ils vers au sens restreint de vers métrique ? Si oui, ils explicitent une tautologie (*le vers métrique non-métrique est une contradiction dans les termes*) qu'ils devraient eux-mêmes accepter ; sinon, ils attribuent à la « métrique spécifique » une conséquence qui ne s'ensuit pas : de ce que le vers au sens restreint (métrique) ne peut pas être libre (métriquement), il ne s'ensuit pas que le vers (en un sens plus large ne requérant pas la métricité) ne puisse pas être libre. Il ne faudrait donc pas confondre tout à fait ici différence terminologique et débat de fond.

Si dans *Théorie du vers* et ici même j'ai cru nécessaire de concentrer mon attention sur le vers classique (à l'exclusion du vers libre au sens moderne), voire souvent sur le vers périodique (à l'exclusion même du vers libre ou irrégulier classique), c'est d'abord parce qu'il vaut la peine d'essayer d'analyser le vers classique tel qu'il se présente très majoritairement, mais aussi parce que certainement les vers « libres » irréguliers classiques tels que ceux des *Fables* de La Fontaine, et peut-être certains vers « libres »

132. À l'article *rythme*, ces auteurs font allusion à « l'objection faite au principe même du vers libre par les tenants d'une métrique réglée : quelle différence, si seul suffit le rythme, entre le vers qu'il définit et n'en porte quelle phrase ordinaire rythmée par jeu ou par hasard ? ».

modernes tels qu'on en trouve notamment chez Éluard, gagneraient à être analysés par référence aux vers traditionnels et métriques (dûment caractérisés) dont ils peuvent conserver certaines propriétés tout en se démarquant. – Le fait que les vers libres (modernes) soient quasiment ignorés ici n'est donc pas une sorte de négation de leur existence ou de leur intérêt.

Déjà, des vers « irréguliers » comme en ont écrit par exemple Molière et Corneille pour la scène, et spécialement La Fontaine qui les a popularisés par ses *Fables* au point qu'on en fait parfois, par contresens, l'exemple même de la métrique classique, me paraissent terriblement difficiles à analyser¹³³. En tout cas il est évident, au moins à titre d'apparence, qu'ils sont une sorte de modulation en marge de la métrique classique. La caractérisation que je donnais du *vers* dans *Théorie du vers* comme ayant un équivalent voisin (ou à défaut, pour un vers complexe, un modèle culturel) me paraît à la fois trop restrictive et trop laxiste pour eux. Trop restrictive, au moins pour certains d'entre eux, parce que certains vers des fables sont contextuellement dépareillés, quoique simples (*Théorie du vers* p. 44-45). Trop lâche, parce qu'il ne suffit pas d'observer la condition de voisinage (même en conformité à la Saturation rimique et à la Règle des deux couleurs*) pour composer quelque chose qui ressemble à une *fable* de La Fontaine. Le fait que les vers libres des classiques, en tout cas ceux de La Fontaine par exemple, appartiennent tous à ce que j'appelle le *répertoire* des vers classiques ; plus précisément, qu'ils aient tous 12, 10, ou moins de 9 voyelles ; que tous ceux de plus de 8 voyelles y soient (à ma connaissance) analysables en 6+6 ou 4+6 ; tout cela pourrait signifier, non pas que La Fontaine se croit tenu de respecter, sur le papier, une sorte de norme académique, telle que chacune de ses lignes puisse mériter aux yeux des pions de son temps l'appellation contrôlée de *vers* ; mais que tous ces « vers », même ceux qui risquent particulièrement de sonner faux comme le dissonant et sarcastique *Apprenez que tout flatteur* du Maître rampant au Maître perché en chaire, ont un rythme déterminé à défaut d'un rythme périodique : compte tenu de la langue des vers, de la tradition graphique et de la tradition métrique, un lecteur de La Fontaine était induit à percevoir tous ces vers d'une manière *totalément déterminée* et évidente en segments de nombre syllabique perceptible, au niveau de ce qu'on peut encore appeler les mesures (formes *déterminées*, du moins). – Certains vers libres modernes, sinon tous peut-être, ne satisfont pas à cette condition de détermination numérique.

133. Cf. Cornuier (1992n).

ANNEXE 2

SUR LA RIME

Rime qui peut rimer en *erde*,
Je te laisse à plus fin que moi
SCARRON

1. « Rimes » non métriques

Si par *rime* on entendait simplement une équivalence de terminaison phonique entre des mots, il aurait peut-être fallu signaler des « rimes » volontairement ignorées ici, par exemple la « rime » de *création* à *rayon* dans :

L'éclair est noir pour le rayon.
Dans la création vague et crépusculaire ...

On peut, bien sûr, se donner une telle définition de la rime ; mais alors il ne s'agit plus d'un phénomène métrique, périodique*, caractéristique de certaines formes poétiques. La « rime » ainsi entendue appartiendrait tout autant à la prose, que ce soit avec une fonction expressive comme (peut-être) dans *Labourage et pâturage sont les deux mamelles de la France*, ou sans fonction expressive comme ci-dessus, dans : *un phénomène métrique caractéristique de certaines formes poétiques*. Des terminaisons semblables, libres, il y en a forcément par-ci, par-là¹³⁴, et pas seulement dans la prose.

Tel n'est pas – du tout – notre propos. Nous avons pris pour objet d'étude, sous le nom de *métrique*, des « régularités systématiques » caractérisant la poésie littéraire. Dans les deux strophes citées ici, il y a des régularités remarquables qui apparaissent comme systématiques si on les replace dans leur contexte, et dans celui de l'ensemble des pièces similaires de Hugo – et de la poésie classique —. On ne remarquerait pas exactement ces régularités, pourtant remarquables, si on noyait le réseau d'équivalences qui les constituent dans l'ensemble confus de toutes les équivalences plus ou moins fortes, plus ou moins pertinentes, qu'une recherche systématique pourrait faire apercevoir dans ces vers. Remarquer à l'analyse, ou percevoir à la lecture, l'équivalence de strophes en tant qu'elles riment toutes en aabccb, c'est éventuellement savoir négliger, du moins au niveau de la distinction de ces formes, d'autres échos qui, interférant ou non avec elles, ne les déterminent pas. La rime, telle que nous l'analysons ici, se révèle à nous comme une propriété d'unités métriques¹³⁵, et même généralement dans la poésie classique un élément déterminant de superstructures régulières qu'en tant que tel nous ne pouvons pas définir par des critères absolus et *a priori*, mais par des ensembles cohérents d'œuvres poétiques (corpus).

134. Suivant le point de vue défendu ici, le fait que les deux hémistiches de *Elle était déchaussée, elle était décoiffée*, se terminent pareil n'est pas un phénomène exceptionnel et ne constitue pas un « écart » par rapport à la métrique classique (que tel ou tel poète ait pu éviter ce type de « rimes » à l'hémistiche ne définit pas le système de la métrique classique dans ce qu'il a de plus général). En l'occurrence, du reste, la similitude phonique est clairement la conséquence d'un parallélisme sémantique et morphologique, et ne risque pas de brouiller la perception de la structure métrique. Dans de tels cas, ce qu'on appelle parfois *rime léonine** n'est pas une rime au sens métrique du terme.

135. La *rime* est pour Tobler (1885, p. 149) « une relation entre deux vers basée sur l'homophonie de la dernière tonique et des phonèmes qui éventuellement la suivent ».

2. « Rimes » répétitives

Une règle classique¹¹⁶, enseigne-t-on souvent, veut qu'un même mot ne puisse pas figurer deux fois dans une même classe rimique. Ainsi « un mot ne peut rimer avec lui-même » selon Quicherat (1850, p. 23) ; selon Elwert (1965, § 128), la « rime identique » est « interdite » depuis le XVI^e (Pléiade) ; cette « interdiction » aurait été quelquefois « violée » depuis la fin du XIX^e (Symbolisme). Comme exemple, Elwert mentionne une strophe de Verlaine dans laquelle riment trois vers terminés par *âme*, *réclame*, et de nouveau *réclame*. En termes moins naïvement normatifs, Mourgues (1750, p. 5, cf. ci-dessus § 2.3, note) disait qu'un même mot répété à la fin d'un vers « ne fait point de rime », et Tobler (1885 : 168 n.) expliquait que « le charme de la rime consiste en ce qu'elle est une homophonie produite comme *fortuitement* par des mots dont la signification ne fait pas paraître à première vue naturelle la présence de cette homophonie ». On constate en effet que dans la poésie classique l'équivalence-rime n'est pratiquement jamais une simple conséquence d'une identité de mot : il arrive que deux vers faisant partie d'une classe d'équivalence rimique se terminent par le même mot, mais alors cette classe contient généralement au moins un troisième vers terminé par un mot différent ; ainsi dans l'exemple d'Elwert, ou dans cette strophe du frère de Thomas Corneille¹¹⁷ :

Si je perds bien des *maîtresses*
J'en fais encor plus souvent,
Et mes vœux et mes *promesses*
Ne sont que feintes *caresses*,
Et mes vœux et mes *promesses*
Ne sont jamais que du vent.

Ceci doit être rapproché du fait que l'équivalence de mesure entre vers n'est pratiquement jamais fondée sur la seule identité verbale : si deux vers équivalents en mesure sont en relation de répétition intégrale, il existe généralement au moins un troisième vers qui leur est équivalent en mesure sans leur être identique verbalement. On explique mal ces constatations nuancées par de grossières « interdictions » (métrique de pion*). La *Contrainte de distinction lexicale* à la rime, comme dit Morin (1993), lequel rappelle qu'elle peut à certaines époques, et selon l'exigence du poète, concerner non seulement le mot, mais le radical, voire le suffixe, manifeste sans doute plutôt un principe plus général du genre suivant :

Principe de l'Arbitraire métrique

Pour être perçues comme telles, les équivalences métriques (rime, mètre) ne doivent pas être perçues comme découlant simplement de l'identité de signes linguistiques (répétition) et par là de l'identité de sens¹¹⁸.

[116. Charles Doutrelepon (1992) montre que la plupart des rimes répétitives généralement supposées chez l'hébreu de Troyes sont douteuses. La contrainte discutée ici n'est sans doute pas propre à la métrique classique.

[117. Citée d'après l'*Anthologie de la poésie française du XVII^e siècle* éditée par J.-P. Chauveau (Gallimard, 1987).

Comme exemple de « rime identique », le dictionnaire de Deutsch (1981) cite une fin de strophe de Coleridge sans préciser que c'est une fin de strophe, et que le mot qui y paraît deux fois à la rime, *mist*, rime à partir du début de la strophe.

[118. L'équivalence de rime peut découler simplement d'une équivalence morphologique, comme, d'une manière ostentatoire, dans :

Sans doute les équivalences métriques doivent-elles plutôt être perçues comme formant une structure indépendante du sens, et ainsi seulement pouvant cadrer le sens et l'informer, la répétition (seule) par sa redondance, comme les syllabes non-dotées de sens, font du cadre métrique une soupe qui bout, mais où rien ne cuit¹³⁹.

Il est vrai que les rimes répétitives de l'époque classique appartiennent généralement, comme l'exemple de Corneille, au registre de la chanson. On peut donc distinguer les effets de l'Arbitraire métrique dans la poésie classique au sens large (simple exigence d'un écho arbitraire) et les effets plus contraignants dans un domaine proprement littéraire plus restreint (pas de rime répétitive du tout) ; il semble s'agir alors d'un style tendant à exclure toute technique relevant du domaine de la chanson.

Quicherat (1850, p. 24) loue ces vers où Lebrun (fin XVIII^e) « a su heureusement s'écarter de la règle générale pour imiter un écho » de la voix du fleuve à celle d'Orphée :

Sa voix disait encore : O ma chère Eurydice !
Et tout le fleuve en pleurs répondait : Eurydice !

La supposition que la consonance ne résulte pas d'une identité lexicale évidente (Arbitraire métrique) a ici un effet sémantiquement différenciateur : la première occurrence d'*Eurydice* ayant clairement fonctionné comme signe linguistique (nom propre), la seconde doit s'interpréter comme transposition du phénomène physique de l'écho plutôt qu'emploi d'un mot (dans la nature, l'écho d'un mot n'est pas un mot) ; cependant la ressemblance avec un phénomène de répétition verbale, accusée par le fait que le fleuve est personnifié (il est tout « en pleurs » et « répond »), hardie et absolument exceptionnelle¹⁴⁰ pour l'époque au moins dans un style élevé, était peut-être censée rendre par sa singularité-même le caractère étrange du phénomène de l'écho par quoi la nature semble parler, sans vraiment parler.

Il contempla longtemps les formes magnifiques
Que la nature prend dans les champs pacifiques

(« Tristesse d'Olympio », de Hugo), parce que les suffixes, contrairement aux mots, n'étant pas distinctement perçus comme unités, l'équivalence peut être perçue comme découlant simplement d'une consonance terminale entre *magnifiques* et *pacifiques*, ou entre les expressions terminées par ces mots.

Il convient de distinguer l'identité de mot à la rime à l'intérieur d'une classe métrique, et d'une classe à l'autre (lorsque une terminaison est librement reprise d'un groupe métrique à un autre). Ainsi, au début du *Travail des captifs* (*La Légende des siècles*, Poésie III, p. 324), suite uniforme de distiques (aa), c'est d'une manière libre, et non métrique, que le troisième (aa) rime, comme le premier, en *-emple*, ce retour précoce de terminaison découlant du fait que le mot *temple*, figurant dans une injonction de « Dieu » au premier vers, est repris, en écho, par « le roi » répercutant cette injonction au troisième distique.

Des rimes telles que *ressemblerais-je = disais-je* chez Molière (*Misanthrope*, I : 2) s'expliquent par le fait que la voyelle conclusive n'appartient pas au mot répété (cf. Tobler, 1885 : 168).

139. « N'est-ce pas déjà un premier élément de complexité ordonnée, de beauté, quand en entendant une rime, c'est-à-dire quelque chose qui est à la fois pareil et autre que la rime précédente, qui est motivé par elle, mais y introduit la variation d'une idée nouvelle, on sent deux systèmes qui se superposent, l'un de pensée, l'autre de métrique », lit-on dans *Le Côté de Guermantes*, me signale Henriette Chataigné. Cf. « Le code et sa règle le mètre est un signe, le vers est libre » dans *Poétique* 66, 191-197, Seuil, 1986.

140. L'apparence d'exception pouvait d'autre part s'excuser par le fait que le poète français transposait, en l'occurrence, un passage de Virgile : l'exercice de traduction est, chez les classiques, l'un des genres où les superstructures métriques sont traitées avec le moins de respect des « règles » traditionnelles.

3. « Rimes riches », rime vocalique/intégrale, « rime » phonologique

De même que, dans un contexte donné, certaines équivalences terminales apparaissent comme pertinentes à la structure métrique et d'autres non (cf. la « rime » *création* à la césure ci-dessus), de même, lorsqu'une équivalence terminale est supérieure à ce qui paraît nécessaire à la rime métrique, il peut être pertinent de distinguer ce qui, de cette équivalence, est nécessaire et suffisant pour la régularité structurale, et ce qui éventuellement s'ajoute au minimum supposé. Ainsi, en première approche, pour nous en tenir à ces deux strophes, et même à l'ensemble de l'œuvre poétique de Hugo, on constate que les équivalences de terminaison qui déterminent les strophes comportent toujours (nu moins) une équivalence métrique complète à partir de la voyelle conclusive, et ne comportent pas toujours l'équivalence de sons antérieurs. Ici même, les terminaisons de vers *marbre* et *d'arbre* présentent la même séquence phonique à partir du /a/, mais les consonnes d'attaques de ces voyelles (*m* et *d*) diffèrent en déflexions formantiques¹⁴¹ et effet de nasalité. Dès lors on peut se demander si les équivalences éventuelles antérieures aux dernières voyelles métriques, comme les *l* de *crépuscul-aire* et *écl-aire* font partie de la (forme de) la rime ou non. Répondre brutalement et une fois pour toutes que non ne serait pas plus imprudent que répondre, comme on le fait généralement implicitement, brutalement et sans argument, que oui, choix impliquant la réduction de la notion métrique de rime à celle de *plus grande commune terminaison*. Le problème est peut-être délicat et ne devrait pas être traité sans égard à la diversité des corpus. Par simplification et non sans incertitude, nous conviendrons ici d'appeler au besoin (*forme de la*) *rime*, dans des corpus classiques, la forme équivalente à partir de la dernière voyelle masculine¹⁴². Remarquez que suivant cette définition le quatrain suivant¹⁴³ :

141. Dans ce 4-2vers de *Sagesse* (III : 15) :

Oh ! si *patiente*,
Même quand *méchante* !
Un souffle ami *hante*
La vague, et nous *chante* :
« Vous sans espérance,
Mourez sans souffrance ! »

le critère classique et passe-partout de la rime donnerait le schéma : aaaa bb. Mais le contexte du poème profile la structure (abab cc), justifiée ici par la séquence des terminaisons (contextualisation du critère de rime) :

[iãtə / fãtə / iãtə / fãtə / ãsə / ãsə]

C'est qu'on appelle parfois « rime riche » (sans égard à la diversité des contextes) n'est ici que « suffisant » à différencier les a et les b. Cela n'exclut pas qu'il puisse être pertinent qu'en outre la strophe « rime » en aaaa bb d'une certaine manière, et même en aaaa aa vocaliquement (assonance*), Verlaine ayant souvent joué sur les degrés de précision des équivalences pour déterminer différents niveaux de superstructure.

Dans le rondeau « De sa grand amie » de Clément Marot, il y a une terminaison en -ie constante d'une strophe ou d'un module à l'autre ; mais la consonne d'appui est toujours *l* dans le quintil initial, *z* dans le module qui le boucle, et *m* dans le quintil final.

142. L'étude de Morin (1993) suggère, à propos du XVI^e, que dans certains cas, dans certains corpus, un ou plusieurs phonèmes antérieurs à la voyelle métriquement conclusive peut faire partie intégrante de la matière de la rime. C'est la notion de *guide* chez Lamoue, de *consonne d'appui* chez des métriciens modernes ; plus généralement, il peut s'agir de l'attaque de la voyelle conclusive, que celle-ci soit phonologique (consonnes d'appui) ou soit au parasème de continuité déterminé par l'identité de la voyelle précédente (cf. Morin 1993 : 111).

143. Cité par M. C. Glyka dans *Sottolèghe du Verbe*, Gallimard, 1949.

Éprise, hélas ! l'ève nue
 Offrit son bec à Satan
 Et prise, et lasse, et venue
 Au frisson, bécasse, attend...

ne présente pas des rimes particulièrement « riches », si on mesure simplement la « richesse » au nombre des phonèmes qui les composent (un seul pour chaque rime, si on ne tient pas compte du *e* final après *u*). Ce qui est sacrément riche ici, c'est simplement la *plus grande commune terminaison*.

Dans les traités de métrique française, les notions de *rime* et d'*assonance* sont souvent distinguées de la manière suivante : la *rime* est une équivalence de terminaison à partir de la dernière voyelle accentuée (ou masculine) ; l'*assonance* est une équivalence de terminaison en dernière voyelle accentuée, ou masculine (DVM ; nous avons déjà remarqué, à propos des mesures, que la séquence des voyelles était indépendamment pertinente). Mais, dans un texte comme celui de la *Chanson de Roland*, à l'intérieur duquel les vers assonant dans une laisse sont, ou tous masculins, ou tous féminins, il paraît judicieux de considérer plutôt que l'*assonance* requiert l'équivalence de toutes les voyelles à partir de la dernière accentuée. Le point de vue fonctionnaliste adopté ici conduit en outre à adapter ces définitions de deux façons :

1) De même que, dans une poésie soumise au système de la rime, rien n'empêche la consonance terminale, qui commence au moins à la dernière voyelle masculine, de commencer parfois avant ce seuil (comme ici *pro-blème* = *blème*), de même, dans un texte soumis au système de l'*assonance* et non de la rime, rien n'empêche la consonance terminale, qui comprend au moins la ou les voyelles à partir de la DVM, d'englober parfois tous les phonèmes qui éventuellement la suivent. De même que dans le premier cas les traités parlent souvent de « rime riche », donc reconnaissent l'existence d'une rime, de même, dans le second cas, on devrait reconnaître que pour être aussi « riche » qu'une rime, l'*assonance* n'en reste pas moins *assonance* du point de vue du système en jeu (« *assonance riche* », en quelque sorte) ; ou, pour s'en tenir au point de vue suggéré ci-dessus, on peut considérer que les consonnes équivalentes postérieures à la dernière voyelle masculine ne font pas partie de l'*assonance* au sens strict, et forment plutôt un supplément de consonance.

2) Quelle différence y a-t-il entre la *rime* et l'*assonance* ? S'il s'agit simplement d'une différence pour ainsi dire matérielle, de richesse phonique, entre deux systèmes par ailleurs semblables, alors l'*assonance* ne diffère pas radicalement plus de la rime dite « suffisante » que celle-ci de la rime dite « riche ». Il nous faut donc un terme général englobant à la fois l'*assonance* et la rime ; et il paraît naturel d'adopter pour cet emploi le terme de *rime* lui-même. En un sens général, je désignerai donc au besoin sous le nom de *rime* tout système de déterminants de superstructures métriques à base de consonances terminales, que cette consonance implique uniquement des voyelles à partir de la dernière masculine¹⁴⁴ (*rime vocalique*, communément nommée *assonance*) ou tous les sons, voyelles ou consonnes, à partir de cette voyelle (*rime intégrale*, communément dite *rime* en un sens restrictif contrastant avec *assonance*). Cet usage n'est

144. De savoir si la rime ou l'*assonance* requiert l'équivalence à partir de la dernière accentuée, ou masculine, ou métrique (cf. P. Verrier 1910, t. 3, p. 232-233), c'est un problème à régler non par des *a priori*, mais au besoin corpus par corpus.

pas nouveau : le traité de Sebillet (1548), au chapitre « de la rime », classe encore l'assonance comme *rime*, en la spécifiant comme *rime goret*¹⁴⁵ (on peut dater approximativement du XII^e l'époque à laquelle la rime a impliqué même les consonnes, d'abord dans la poésie savante).

Lorsqu'on parle de poésie médiévale *assonancée*, il s'agit souvent non seulement d'une différence matérielle de richesse (rimes n'impliquant pas les consonnes ou phonèmes postérieurs à la dernière voyelle masculine), mais d'une différence radicale de système. Certaines poésies dites « assonancées » sont construites sur une seule terminaison ; dans la *Chanson de Roland*, chaque *laisse* (suite de vers assonancée et autonome, dont la longueur peut aller d'un peu moins d'une dizaine à quelque quatre-vingt vers) présente un seul timbre d'assonance, et est de longueur libre (les laisses ne sont pas métriquement équivalentes entre elles comme des strophes) ; dans ce tels cas, l'assonance n'est pas un déterminant de superstructure métrique. Cette situation n'est pas rare dans la chanson folklorique, même moderne ; peut-être se trouve-t-il des cas où les consonances ainsi présentées englobent tous les sons postérieurs à la dernière voyelle masculine, et il n'y a guère d'inconvénient à étendre occasionnellement la notion de *rime* à ces cas-là, à condition de ne pas perdre de vue la différence entre les cas où les consonances terminales déterminent des superstructures métriques, et les cas où elles n'ont pas cette fonction. En toute rigueur, de plus, il ne faudrait peut-être pas isoler les propriétés textuelles des laisses de leurs propriétés musicales pour autant qu'on les connaît ; « la laisse comporte une dimension musicale : elle est encadrée par un timbre d'intonation et un timbre de conclusion et, au sein de la laisse, timbre d'intonation et timbre de développement peuvent alterner », écrit Charles Doutrelepont (1992b : 11), rappelant les travaux de J. Rychner et P. Zumthor¹⁴⁶.

Un point d'esthétique : considérer la rime comme une espèce de *bijou* sonore, visant, comme on dit parfois, au « plaisir » censé naître de la « répétition », c'est polariser son attention sur son aspect matériel (au détriment du niveau strophique d'équivalences structurales, essentiel dans la poésie classique), et, la terminaison rimante d'un vers pouvant n'être qu'une toute petite partie de ce vers, sur son aspect partiel et local (au détriment de son aspect fonctionnellement global : la rime métrique est une propriété d'une unité métrique complète, que ce soit un sous-vers, un vers, ou un groupe de vers). De même, les analyses stylistiques qui n'envisagent, quant à la portée sémantique de la rime, que les mots terminaux de vers (parfois nommés « mots rimes ») risquent d'être abusivement réductrices, par ignorance de la portée réelle, fonctionnelle, de la rime.

La rime vocalique (assonance) doit-elle forcément apparaître comme une équivalence terminale « imparfaite » dont la rime intégrale représenterait la « perfection » ? Un point de vue plus nuancé est possible. À certains niveaux de perception d'une structure rythmique peuvent n'être pertinents qu'un sous-ensemble des éléments pertinents à un niveau inférieur, les autres éléments cessant d'être pertinents ; ainsi la rime intégrale et la rime vocalique peuvent être considérées comme ayant en commun d'impli-

145. Une *rime goret*, c'est si je comprends bien une rime bonne pour les cochons ; au lieu de ce terme utilisé depuis Molinet (F. Goyet, 1990 : 165, n. 97), Sebillet propose le terme également méprisant de *rime de vil-lage*. La rime n'impliquant pas les consonnes est donc à cette époque comme socialement marquée. — La terminologie que je propose (*rime vocalique/intégrale*) correspond à l'opposition *rima imperfecta/perfecta* en métrique espagnole).

146. J. Rychner, 1912, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Droz, 1955, et Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, 1972.

quer une équivalence (phonique) complète à partir de la dernière voyelle masculine, on accentuée : au niveau où seules sont pertinentes les voyelles, l'équivalence est complète (... mais concerne seulement les voyelles) ; au niveau où sont pertinents tous les phonèmes, elle concerne mêmes les consonnes.

Signalons à ce sujet que l'existence de la rime (stricte) ne constitue pas un solide argument en faveur de la pertinence de la notion de *rime* (*rhyme*) phonologique telle qu'elle est utilisée depuis quelques années dans certains récents travaux américains de phonologie : la *rime* y désigne la fin d'une syllabe à partir de sa voyelle comprise. Mais le statut de la rime (poétique) n'est pas purement syllabique : une rime française, ou italienne, peut concerner non seulement la syllabe dont la dernière voyelle accentuée est le noyau, mais toute syllabe post-accentuelle. Il se pourrait qu'en phonologie syllabique comme en métrique la notion de fin de syllabe à partir de la voyelle (inclue)¹⁴⁷ résulte de l'intersection de deux conditions : d'une part, il s'agit de la fin de quelque chose, en l'occurrence d'une syllabe ; d'autre part, cette fin est définie à un niveau syllabique où la voyelle est essentielle, donc doit être un élément de la fin ; si deux expressions doivent se terminer de la même façon au niveau des phonèmes, et que cette terminaison commune doit comprendre la dernière voyelle masculine (à cause du caractère mineur des phonèmes subséquents), alors il s'ensuit quelles doivent se terminer par la même suite de phonèmes à partir de la DVM¹⁴⁸, que le domaine syllabique ainsi borné corresponde ou non à une unité phonologique.

4. Terminaisons masculines/féminines ou vocaliques/consonantiques

Dans *Le Roman inachevé* d'Aragon (1956), les premiers quintils du poème *Ce qu'il m'aura fallu de temps pour tout comprendre*, rimés en (ab aab), présentent à la rime les mots suivants (rimes b imprimées en gras pour la clarté, chaque colonne correspondant à une stance) :

comprendre	doute	image	obligatoire	homme	mystères	rite
yeux	regret	ans	prononcer	singerie	pivot	tobogan
cedre	soutes	âge	comptoir	gomme	héréditaire	marguerite
entendre	routes	carnage	histoires	Rome	scooter	hérite
mieux	lazaret	impénitent	passé	écrit	nouveaux	slogan

147. Yves C. Morin me signale à ce sujet l'article « On a non-argument for the Rhyme » de Stuart Davis dans le *Journal of Linguistics* n° 25, p. 211-217 (G. B., 1989).

148. Un cas problématique, qui se rencontre parfois jusqu'au XV^e compris, peut être illustré par ces 8s de Froissart (d'après Kastner 1903 : 42 ; cf. Tobler 1885 : 166-167) :

Entendez sa requeste en ce
Vecy ainsi qu'elle commence.

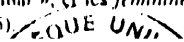
À l'égard de la rime, l'*e* de *ce* semble traité comme féminin ou post-tonique relativement à *en ce* ; mais à l'égard du mètre il est conclusif (comme à la césure dite lyrique). J'ignore tout à fait la distribution et l'extension de tels exemples en français et ne sais donc comment les analyser. La *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Preminger & autres, 1993), à *masculine and feminine* (T.V. Brogan) et à *rhyme*, signale des rimes qu'on pourrait qualifier de *contretoniques*, telles qu'en a pratiqué notamment John Donne (v. 1600), du type *sing* = *loving*, où, des deux voyelles pivots de la ressemblance phonémique, l'une est tonique, l'autre non, sans préciser si la post-tonique rimante est alors hors mesure.

Remarquons d'abord que ne fonctionnent ici ni la convention 1 de la Fiction Graphique* (*obligatoire* = *comptoir*, *singerie* = *écrit*), ni la convention 2 (*singerie* = *écrit*, *doute* = *soutes*). Il y a donc lieu d'imaginer que sont pertinentes à la rime des interprétations phoniques du genre suivant (transcription A.P.I.) :

ãdɤ	ut	aʒ	aɤ	ɔm	ɛɤ	it
ø	ɛ	ã	e	i	o	ã
ãdɤ	ut	aʒ	aɤ	ɔm	ɛɤ	it
ãdɤ	ut	aʒ	aɤ	ɔm	ɛɤ	it
ø	ɛ	ã	e	i	o	ã

Il apparaît alors que la traditionnelle alternance en genre, reposant sur l'opposition de rimes masculines et féminines, s'effondre dès le quatrième quintil avec la convention 1 (*comptoir*, rimant à *obligatoire*, succède à *prononcer* sans s'opposer à lui en genre) ; mais, à défaut de cette opposition, apparaît une opposition non-traditionnelle entre *terminaisons vocaliques* et *consonantiques* –, soit une alternance voyelle/consonne de terminaison selon la rime. Il n'y a aucun doute que cette opposition est systématique : elle se maintient tout au long des cent-vingt vers du poème, comme dans plusieurs autres poèmes d'Aragon, et on sait depuis longtemps qu'elle a été cultivée de temps en temps, plus ou moins systématiquement, par divers poètes depuis la fin du XIX^e, dont Apollinaire.

On peut soupçonner qu'il y a là comme un désir de restauration dans la modernité : des poètes renoncent enfin à la Fiction Graphique, ou du moins à certains de ses aspects, au moins à la rime ; mais ne voulant pas abandonner complètement l'Alternance en genre (même fictive), qui peut disparaître dans cette modernisation, ils lui substituent une alternance entre terminaisons vocaliques, héritant du rôle des anciennes masculines, et consonantiques, ersatz des anciennes féminines ; c'est ce que préconisait Philippe Martinon 1913 : 306), poète à ses heures et métricien : « Il serait infiniment à souhaiter que les poètes qui tiennent à l'alternance remplacent au moins celle de *mer-amer* et *légère-bergère*, qui justement n'en est pas une du tout [c'est-à-dire : pour l'oreille], par celle de *mer-mère* et *rue-mourut*, qui serait parfaite, et en tout cas infiniment supérieure. Mais ce n'est pas notre génération qui verra cela, si cela se voit jamais ». On peut aussi soupçonner que cette restauration est purement apparente, et que l'opposition moderne ne saurait être tout à fait aussi pertinente que la précédente : dans le système ancien d'opposition en genre s'opposaient des terminaisons franches* (en négligeant les consonnes comme rythmiquement accessoires) dont la dernière voyelle était la voyelle métriquement conclusive (masculine) et des terminaisons prolongées* dont la voyelle métriquement conclusive était suivie d'une voyelle en surnombre. (On ignore trop souvent qu'au XVII^e encore, en tout cas à l'époque de Malherbe, une féminine n'était pas forcément vocalique : par exemple le vers écrit *Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses* se terminait phoniquement par un /s/, non encore amui ; la définition couramment donnée¹⁴⁹ des *rimes* (terminaisons) *féminines* comme « terminées par un *e muet* » est donc inappropriée). Dans le système nouveau il tend à n'y avoir plus que des terminaisons masculines ; la voyelle conclusive est toujours la dernière ; est substituée une

149. Par exemple, les rimes masculines sont définies « sans *e muet* final », et les féminines comme « en *e muet* » dans les *Éléments de métrique française* (Mazaleyrat 1974 : 75). 

opposition d'un type mineur – peut-il être vraiment pertinent, peut-il être vraiment instinctif ? – entre finales vocaliques et consonantiques.

On peut tout de même présenter l'opposition restaurée de telle manière qu'apparaisse une ressemblance plus profonde (mais mineure) avec l'opposition disparue. En effet, les terminaisons consonantiques et vocaliques s'opposent en ceci que la voyelle conclusive est terminale du vers dans les premières, et non terminale, suivie d'au moins un phonème, dans les secondes. Ce point de vue n'est pas factuellement équivalent au précédent ; car si on prononce par exemple la première rime ci-dessus en [ãd̥kə], cette rime s'oppose encore à la rime suivante en [ø] en ce qu'elle ne s'arrête pas à la voyelle conclusive ; pourtant, c'est une terminaison vocalique en ce sens qu'elle se termine par une voyelle (*e* optionnel). Dans cette perspective, l'opposition entre terminaisons consonantiques (rendant l'omission d'*e* obligatoire) et vocaliques est plus exactement une opposition entre terminaisons absolument franches, dont la voyelle conclusive est absolument terminale (même pas suivie d'une consonne : conclusion *franche*, tranchée net), et terminaisons *prolongées* non *absolument franches* (compte tenu des consonnes), dont la voyelle conclusive est suivie d'un phonème au moins, donc d'une consonne au moins, étant supposée une langue moderne dans laquelle un *e* optionnel ne peut pas directement succéder à une voyelle comme autrefois dans *vi-e* ; la distinction entre les interprétations [ãd̥k] (terminaison consonantique) et [ãd̥kə] (terminaison vocalique) pour un mot comme *entendre* importe peu dans cette analyse : aucune des deux terminaisons n'est absolument franche.

Fiction Graphique et Langue des vers

Nos canimus surdis

Virgile

Quand je lis Waterloo, je prononce Austerlitz

L'Art d'être Grand-père, XVIII

– Combien de syllabes comprend ce vers de Victor Hugo, *Belles et toutes deux joyeuses ! ô douceur !* – Dix ! – Quel est le schéma de rimes de ces vers de La Fontaine : *À ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie, / Et pour montrer sa belle voix, / Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie ?* – aaa ! – Ces réponses, fournies par une majorité d'étudiants¹ de licence dans nos facultés de lettres (dix syllabes au lieu de douze, aaa au lieu de aba), sont un témoignage de ce que la langue, la forme et les conventions d'interprétation de notre poésie classique ne font plus aujourd'hui partie de la culture commune, même en faculté : beaucoup de Français cultivés, voire spécialisés dans les études littéraires, ont une faible idée de la distance entre la prononciation du XVII^e siècle et la nôtre, et de l'importance qu'ont progressivement prise les conventions liant la graphie des vers littéraires à leur interprétation phonique et métrique². Dans ce chapitre seront abordés deux problèmes dont on verra qu'ils sont assez solidaires, celui de l'interprétation acoustique des vers classiques donnés à lire, et celui de ce qu'on considère généralement comme des contraintes graphiques traditionnelles. Ces problèmes gagneraient certainement à être d'abord étudiés soigneusement époque par époque, voire auteur par auteur, ou selon les éditeurs et typographes, etc. Cependant une approche un peu unitaire n'est sans doute pas sans pertinence, et, de toutes manières, déjà au XIX^e siècle chaque poète se faisait forcément dans sa tête une synthèse plus ou moins inconsciente et confuse de la langue et de la graphie de la poésie traditionnelle en général, et était conscient, s'il s'en écartait à certains égards, d'encourir le risque que son vers soit compris autrement qu'il l'avait conçu.

4.1. LANGUE DES VERS

Victor Hugo a peut-être souvent prononcé des énoncés du genre [welsyk] (*Où est le sucre*), [tyvattye] (*Tu vas te tuer*), [isbat] ou [izbat] (*Ils se battent*), voire [jatʃfal] (*Y a ton cheval*), etc. En tout cas, les vers qu'il écrivait à l'âge de onze ans³ ne nous convainquent pas qu'il était déjà familier de certaines habitudes de langue qui semblent être communes, avec une grande régularité, aux poètes français pendant plusieurs

1. Une « rime » supposée de *bois* à *joie* dans cette fable est signalée et stylistiquement commentée dans une récente thèse de doctorat (au demeurant très honorable) portant sur les formes poétiques.

2. La récente continuation de la publication posthume des travaux de Lote (voir par ex. Lote VI, 1991, livre 6^e sur « le vers et la langue ») contribuera sans doute, progressivement, à corriger cette situation.

Compte tenu de ma faible connaissance de l'histoire de la langue (phonique), je n'ai moi-même pris conscience qu'assez récemment de l'ampleur du problème, notamment grâce aux critiques que m'a adressées Yves Charles Morin, et le présent chapitre se ressent certainement encore de mon incompétence en morpho-phonologie historique.

3. Voir le « Victor Hugo corrigé » dans *Art Poétique*, 1991 (*Analyses métriques*).

siècles, malgré les variétés régionales, l'évolution historique, et la souplesse stylistique de la langue parlée, et qui concourent à distinguer ce qu'on peut appeler approximativement⁴ la *langue des vers**. Dans cette langue, qui jusqu'à une certaine époque a pu se distinguer relativement peu de la *langue du discours soutenu* (comme dit Wailly⁵, 1787 : 446), il existe des [liɔ̃] et des [ʃəvɔ], mais non des [ljɔ̃] ni des [ʃfo] (*lions* et *chevaux* toujours dissyllabiques), des [ʃjɛ̃], mais non des [ʃiɛ̃] (*chiens* toujours monosyllabiques), des gens qui [səbatə], mais non des gens qui [sbat] ou qui [zbat] (*se battent*), et qui ne peuvent pas [stɥe], mais seulement [sətye] (*se tuer*)⁶. Etc. Cet usage, depuis un ou deux siècles du moins sans doute, ne s'apprend pas tant à l'audition qu'à la lecture, par la pression de la métrique elle-même : on constate que les poètes ne connaissent que des *li-ons* dissyllabiques (*i* voyelle) quand on trébuche sur des vers qui boitent dès qu'on interprète les lettres du mot écrit « lion » en [ljɔ̃]. L'alexandrin : *Ils se battent. Combat terrible, corps à corps*, boite si on interprète le début en [izbat]. La pression métrique* enseigne la langue des vers, à qui du moins y est attentif ; nous pouvons donc apprendre l'usage des poètes classiques en écrivant des vers et en les faisant corriger par des personnes compétentes, en lisant fréquemment des poètes classiques, en apprenant beaucoup de leurs vers par cœur – car une langue s'apprend surtout par la pratique –.

Cela ne témoigne en aucune façon de ce que les vers doivent être entendus, du moins pour tout lecteur habitué à repérer des vers faux sans lire à haute voix : expérience banale pour beaucoup de ceux qui sont familiers de poésie classique. À l'inverse, si on pratiquait la religion de l'oralité (cf. § 1) et qu'on décidait de ne plus consommer de vers qu'en écoutant ceux qui font profession de les dire, on serait assuré d'entendre des milliers de vers faux, chose que déplorait déjà d'Olivet au XVIII^e siècle. Enfin, du moins pour certains lecteurs (ou auditeurs) habitués, rappelons que l'interprétation syllabique est mentale⁷ et peut être relativement indépendante d'une éventuelle réalisation physique perçue : certaines personnes peuvent mentalement, sans effort conscient, percevoir comme dissyllabique en vers un *lion* qu'on a pensé leur prononcer avec l'*i* consonne, parce que la familiarité avec l'usage poétique et la pression métrique leur dictent mentalement cette interprétation ; pour ceux-là, des omissions d'*e* théoriquement irrégulières peuvent ne pas altérer le sens de la mesure, qui se compute dans leur tête autrement que sur l'aiguille du cylindre enregistreur de l'abbé Rousselot.

Les *li-ons* et les *che-vaux* des poètes ont quelque chose en commun. En parler non versifié, il y a depuis plusieurs siècles une certaine latitude⁸, telle qu'on entend des *li-ons* (*i* interprété comme voyelle) et des *ljons* (*i* interprété comme consonne glissante), des *che-vaux* et des *ch'vaux*, comme on dit, selon le contexte, l'humeur et les circons-

4. Il peut s'agir de caractères linguistiques communs à des usages ou langues relativement distinctes, par exemple de Malherbe à Hugo.

5. « Nous avons deux sortes de prononciation, l'une pour la conversation, l'autre pour les vers & le discours soutenu ».

6. Dans les notations phonétiques ci-dessus il est tenu compte des constantes qui nous intéressent pour l'exemple, non d'autres aspects de la morpho-phonologie qui ont pu varier de Malherbe à nous (timbre, longueur, /s/ ou /t/ de pluriel...).

7. La caractéristique d'un son de fonctionner comme consonne* ou voyelle* n'est pas fondamentalement physique, mais fonctionnelle et du domaine de l'interprétation (voir Glossaire).

8. Charles Batteux (1764), au chapitre « Des Nombres, considérés comme espaces », proposant de prononcer des passages de prose oratoire de Fléchier en prononçant comme « dans la prose, c'est à dire sans en faire sortir les syllabes muettes », interprète par exemple *Les bonnes intentions des alliés se ralentissent comme*

tances, [ja] ou [ia] (*Y a*, sans pronom sujet), et [ilja] ou [ilia] (*Il y a*). Il me semble qu'on peut exprimer une tendance générale à ce sujet, sinon une règle, en disant que dans un cas comme dans l'autre, la langue des vers est moins flexible que les usages non versifiés, et qu'elle tend à s'en distinguer de la manière suivante :

Tendance à l'allègement syllabique dans la langue des vers (formulation approximative)

Là où deux formes morphologiquement équivalentes coexistent en français de « bon » usage dont l'une est syllabiquement plus légère que l'autre, la langue des vers n'offre le plus souvent⁹ que la forme légère. En particulier, entre une forme contenant une certaine voyelle et une forme ne la contenant pas, elle n'offre généralement que la première.

Tel est justement l'effet du [i] de *lion* et du [ə] de *cheval*, qui avec ces voyelles ne présentent pas les séquences de deux consonnes [lj] et [ʃf] qu'on a dans *ljon* et *ch'val*. Cette tendance à une syllabation légère (dans le cadre, tout de même, de la cosyllabation du vers) converge souvent avec une autre tendance, conservatrice ou académique, de la langue des vers ; mais lorsqu'elles divergent, la tendance académique peut prévaloir ; ainsi l'*e* qui peut alléger le groupe consonantique lourd de *lorsque*, parfois prononcé familièrement [lɔʁsəkə], est inconnu des poètes classiques.

Or quelle est la forme phonique académique d'un mot que le poète transmet au lecteur *par la voie de l'écriture*, en sorte que seule son *orthographe*, elle-même académique, nous donne une information certaine sur son identité ? La réponse n'est pas toujours claire, mais c'est une caractéristique majeure de notre poésie littéraire, telle qu'elle a évolué du XVII^e au XIX^e, qu'à certains égards métriquement pertinents la forme acoustique des vers est quasiment *dictée* par la manière dont ils sont graphiés. Mais alors que je présente ici cette régulation comme un code de transmission de la forme phonique, et par là métrique, des vers (cf. § 2, Annexe A), elle est souvent vécue ou analysée par les modernes comme un ensemble sans cohérence de contraintes arbitraires, dépourvues de fonction directe¹⁰, donc imposées comme par obligations et interdictions.

Règle de syllabation étymologique

On peut appeler ainsi la règle formulée par certains traités suivant laquelle le nombre syllabique d'un mot français correspond au nombre de son étymon dans les cas où la graphie ne tranche pas. On sait que cette règle grossière n'a de valeur que statistique ; ainsi *oui* n'a qu'une voyelle en vers (au lieu de deux suivant l'étymologie *hoc ill-*), *hier*

Les bonn's intentions des alliés se ralentiss(ent), ce qui ferait douze syllabes. Nombreux sont les témoignages, même antérieurs, de la possibilité d'une prononciation plus compacte que celle des vers, même dans la langue soignée et oratoire.

9. Les cas de latitude sont très minoritaires jusque vers 1880, spécialement pour les mots d'usage fréquent. L'exception la plus commune est peut-être *hier*, chez certains poètes comme Hugo, lequel, d'après les souvenirs de Richard Lesclide, prétendait pouvoir choisir entre *du-el* et *duel* selon le genre de l'œuvre. Voir Martignon (1909a). *Hier* était probablement un cas d'un type historiquement minoritaire où le *i* est historiquement consonne, mais souvent et librement voyelle dans l'usage commun, en sorte qu'une forme d'origine compacte coexiste avec une forme moderne syllabiquement allégée.

10. Les explications possibles des contraintes graphiques par une fonction rituelle, ou d'identification de la poésie comme telle, sont d'un type indirect.

en a souvent deux (malgré l'étymon *her-*), *chrétien* u l'i consonne (malgré *christian*) à chaque fois il faudrait connaître l'histoire particulière du mot.

Pour la majorité de personnes qui n'ont pas des connaissances très précises sur le latin et l'histoire du français, je proposerais plutôt cette espèce de « règle » qui, se plaçant sur un autre plan, est plus praticable, et surtout donne plus souvent le juste résultat :

Règle d'interprétation selon Littré

« Si vous ne savez pas, par exemple, s'il faut lire *Un li-on ayant mal au pied* ou *un lion ayant mal au pi-ed*, consultez donc le *Dictionnaire de la Langue Française* de Littré »

Ça paraît peut-être idiot et on ne se promène pas toujours avec les quatre tomes du Littré en poche. Ce dictionnaire de 1873 aujourd'hui réédité, phonétiquement conservateur et académique pour son époque, quoique non explicitement consacré à la poésie, donne presque toujours, de ce point de vue, la « prononciation » de la langue des vers traditionnelle de son époque, en indiquant le cas échéant les « diérèses » par un tiret de séparation syllabique. Cette prononciation de la langue soutenue académique vaut à peu près pour le XVIII^e, voire la seconde moitié du XVII^e, mais pas forcément pour la langue des vers avant les innovations de Corneille qui l'avait modernisée à l'égard du traitement syllabique des oppositions voyelle/glissante.

Autres références

Pour des renseignements plus précis et exacts sur la langue des vers, en particulier sur les interprétations vocalique/consonantique de *i*, *u* et *ou* où la graphie ne tranche pas¹¹, on peut notamment consulter Quicherat (1850), Martinon (1909a), Lote (VI, 1991 : 215-235). Surtout, on se méfiera des études modernes non spécialisées, qui donnent parfois dans ce domaine des indications aberrantes¹².

11. Il y a souvent des flottements ou des variations surprenantes sur des mots plus ou moins rares. Un lecteur moderne peut être surpris d'avoir à lire comme dissyllabiques chez Hugo le nom anglais *York* ou le nom grec *Zéus*, ainsi que les mots *groin* (peut-être écrit *grouin* sur les manuscrits ?) et *moelle* ; ou de trouver, chez le même, l'*i* de *piéton*, mot apparenté à *pied*, étant traditionnellement consonne. Dans une étude de S. Paul Verluyten sur « L'alexandrin de Francis Jammes dans *Clairières dans le ciel* » (dans Tasmowski & Zribi-Hentz, 1992, p. 120-138), sur neuf mots présentés comme cas de « diérèses osées » (non usuelles en poésie classique), on en relève trois (*liens*, *piano*, *odieux*) où le *i* voyelle est conforme à l'usage normal dans la poésie classique. L'éditeur d'une comédie du XVII^e en alexandrins annote ainsi de nos jours l'hémistiche *pour être furieux* : « Noter la plaisante diérèse » (C. Mazouer, 1992 : 345). L'idée que les poètes jouissent d'une liberté particulière est aujourd'hui largement vulgarisée ; on lit dans les « Principes généraux de la transcription phonétique » du *Petit Robert* (1984), édité par une équipe de linguistes : « Les voyelles *i*, *u*, *ou*, suivies d'une voyelle se prononcent [j], [y], [w] (ex. : *pied* [pje]) sauf quand elles sont précédées d'un groupe liquide... Mais en poésie, on peut toujours faire la diérèse » (exemple de *vi-olons* chez Verlaine) ; il n'existe cependant ni des *violons*, ni sur tout des *pi-eds* dans la poésie classique, et notamment jusqu'à l'époque des premiers recueils de Verlaine (cf. Aquien, 1990, p. 20) ; les expressions *en poésie*, *toujours*, reflètent ici l'oubli de la dimension historique. Si on compare ces dernières citations au sérieux des études d'un Quicherat ou d'un Martinon, on mesure la chute de la connaissance de la métrique traditionnelle au XX^e siècle.

12. Dans une étude sur « Mallarmé entre la tradition et le vers libre » (dans *Le Vers français au XX^e siècle*, éd. par M. Parent, Klincksieck, 1967), Theodor Elwert, pourtant généralement bien informé, présupposant comme évidente une diérèse au mot *pi-éton*, cite un vers de circonstance de Mallarmé, *Mais Piéton, arrive, crédit* comme exigeant pour la mesure (8-syllabique) l'élision du *e* de *arrive* ; mais cette élision peu vraisemblable est inutile, l'*i* de *piéton*, mot apparenté à *pied*, étant traditionnellement consonne. Dans une étude de S. Paul Verluyten sur « L'alexandrin de Francis Jammes dans *Clairières dans le ciel* » (dans Tasmowski & Zribi-Hentz, 1992, p. 120-138), sur neuf mots présentés comme cas de « diérèses osées » (non usuelles en poésie classique), on en relève trois (*liens*, *piano*, *odieux*) où le *i* voyelle est conforme à l'usage normal dans la poésie classique. L'éditeur d'une comédie du XVII^e en alexandrins annote ainsi de nos jours l'hémistiche *pour être furieux* : « Noter la plaisante diérèse » (C. Mazouer, 1992 : 345). L'idée que les poètes jouissent d'une liberté particulière est aujourd'hui largement vulgarisée ; on lit dans les « Principes généraux de la transcription phonétique » du *Petit Robert* (1984), édité par une équipe de linguistes : « Les voyelles *i*, *u*, *ou*, suivies d'une voyelle se prononcent [j], [y], [w] (ex. : *pied* [pje]) sauf quand elles sont précédées d'un groupe liquide... Mais en poésie, on peut toujours faire la diérèse » (exemple de *vi-olons* chez Verlaine) ; il n'existe cependant ni des *violons*, ni sur tout des *pi-eds* dans la poésie classique, et notamment jusqu'à l'époque des premiers recueils de Verlaine (cf. Aquien, 1990, p. 20) ; les expressions *en poésie*, *toujours*, reflètent ici l'oubli de la dimension historique. Si on compare ces dernières citations au sérieux des études d'un Quicherat ou d'un Martinon, on mesure la chute de la connaissance de la métrique traditionnelle au XX^e siècle.

4.1.1 Discussion : diérèse et cheville

« Comme les règles classiques du *e* muet, la synérèse et la diérèse font partie de ce que J. Molino & J. Gardes appellent des chevilles pour le compte syllabique ; la diérèse *permet* en effet d'ajouter une syllabe », lit-on dans le « Que sais-je ? » sur la versification (1990, italiques miennes), conformément à une idée souvent exprimée dans des travaux récents¹³. – Comme on l'a vu, la situation est plutôt inverse. Le poète classique cheville peut-être ; mais quant à l'*e* optionnel et à ce qu'on nomme *synérèse** et *diérèse**, il n'a pas la liberté ou l'indétermination de la prose ; son choix lui est généralement dicté par les conventions graphiques et la *langue des vers*, et pour lui l'emploi du mot *li-on* ne résulte ni plus ni moins d'un « choix » que celui de *lapin*, puisqu'il n'a pas la forme *ljon* à sa disposition. Le « commentaire stylistique » obligatoire sur le « choix » de la diérèse peut aller se rhabiller¹⁴. Les notions même de *diérèse* et de *synérèse*, dont le charme académique est indéniable (il faut, pour les comprendre, avoir fait ses études), et qui sont parfois commodes, ont l'inconvénient de suggérer une *action* du poète (action de « prendre séparément » ou « ensemble » des sons successifs) ; ainsi le /i/ et le /j/ de *sensati-on* et *pied* résultent selon M. Aquien (1993 : 19) d'« opérations », la « diérèse » et la « synérèse » respectivement, qui permettraient d'ajouter une syllabe » ou d'« opérer une contraction » ; cependant le poète classique qui met un *lion* dans son vers ne « fait » rien du tout à ce mot ; il prend dans la langue des vers le [liɔ̃] qui s'y trouve, et n'y prend pas un [ljɔ̃] qui ne s'y trouve pas¹⁵. Parler cette langue n'est pas, pour cet habitué, prendre des mots d'une autre langue et les déformer.

L'illusion, commune chez nous, s'explique en partie, sans doute, par la confusion que nous sommes sans cesse enclins à faire entre notre expérience de *lecture* (par nous, personnes du XX^e) et celle d'*invention* des poètes du temps passé dont nous ne connaissons que de loin la culture et la langue et sur lesquels nous projetons imaginativement l'expérience de nos contemporains et la nôtre. Si « moi », francophone de la fin du XX^e siècle, je butte sur un vers du début du XVI^e qui sonne faux à mon premier déchiffrement, puis que le relisant en cherchant la mesure je m'aperçois qu'il suffit de prononcer *sanglier* avec deux voyelles (avec *i* consonne) au lieu de *sangler*, je peux imaginer, spontanément, que Ronsard a choisi comme moi « d'opérer une contraction » – « faire la synérèse », dirai-je si je passe un concours – pour obtenir une voyelle de moins et faire ainsi rentrer son vers dans la mesure. Mon erreur est alors de me prendre pour Pierre de Ronsard, à qui ce problème de déchiffrement et de compression ne s'est probablement pas posé, et qui sans doute n'a pas vu son vers écrit avant de se demander comment il allait le prononcer.

13. Cependant le même traité précise un peu plus loin que « la métrique traditionnelle a institué des lois pour codifier l'usage de la diérèse dans le vers » (que reste-t-il alors des « chevilles » ?).

14. Reste la possibilité de commenter le choix même d'employer ou d'éviter des formes caractéristiques de la langue des vers (à « diérèse » notamment), si on a des raisons de croire ce choix même significatif. Mais imaginer, par exemple, que dans *Calme sous ton vaisseau la vague ionienne*, compte tenu de la culture d'André Chénier, à la fin du XVIII^e, – comment savoir ? –, la présence même du mot *i-oni-enne* est pertinente par sa double « diérèse » (parce que le poète aurait pu s'abstenir d'employer un tel mot) n'est pas imaginer que le poète a pu choisir entre les formes à *i* voyelle et consonne, ou tirer l'une de l'autre pour remplir la mesure, ce qu'exprime l'image d'une *cheville*.

15. Le point de vue suivant lequel la diérèse serait une opération phonologique subie par un mot sans diérèse semble être admis et formulé dans le passage suivant de S. P. Verluysen dans son étude sur « L'alexandrin de Francis Jammes dans *Clairières dans le ciel* » (dans Tasimowski & Zribi-Hertz, 1992, p. 120-138, italiques miennes) : « La diérèse "phonologique" consiste à transformer la semi-voyelle en voyelle dans une suite semi-voyelle + voyelle : diérèse : SV → VV ».

On peut croire à l'évidence de la liberté de cheviller quand dans un seul poème (*Plates-bandes d'amarantes...*) on trouve, rimaient ensemble, les deux formes [jɔ̃] et [iɔ̃] du suffixe *-ion*, puis les deux formes [jet] et [iet] du suffixe *-iett(e)*, ou encore des *li-eux* au lieu du monosyllabe habituel. Mais l'auteur s'appelle Arthur Rimbaud, et en ce jour de 1872 ou 73 ses vers se moquent de la langue des vers ; un autre 10-syllabe du même illisible texte, *Troupes d'oiseaux, ô iaio, iaio !..*, inflige au lecteur la besogne ridicule de comptabiliser des voyelles pour en avoir cinq avec deux fois le même cri d'oiseau, – à moins de lire sans mesure. Cette liberté n'est pas encore la règle, mais la dérision de la règle. Dans ce vers de l'*Album Zutique* (vers 1872) ce vers prêté par Rimbaud à Coppée : *C'est un humble balai de chiendent, trop dur*, la syllabation non classique de *chi-endent*, imposée par la mesure, était sans doute censée surprendre. Mais il s'agit de ridiculiser Coppée, et la diérèse ridicule convient à « l'imprononcé *balai de chi-otte* » que décrit le dizain (comme dit Jean-Pierre Chambon¹⁶) ; on risque de ne pas le repérer si on imagine que le poète « cheville » à son gré. Bien sûr, cette technique de dérision morpho-phonologique ne peut pas fonctionner sur un lecteur moderne qui, déshabitué de la langue des vers classique, et appliquant des préceptes parfois formulés de nos jours, croit par exemple qu'en vers « on peut toujours faire la diérèse ». La disparition progressive de l'académisme traditionnel a pour résultat, aujourd'hui, une situation d'incertitude telle que le lecteur peut avoir peine à imaginer l'intention morphologique du poète ; un lecteur qui rencontre en contexte 6-6, dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953/1978) d'Yves Bonnefoy, ce vers final, *Dans la médiation de votre austérité*, peut être arrêté par une hésitation entre les interprétations métriques *médjati-on* et *médi-atjon*, sans savoir avec certitude si cette hésitation sienne a été prévue par le poète ou si ce dernier a, spontanément et sans calcul, imaginé une et une seule de ces deux syllabations.

4.1.2. La métrique comme combinaison de contraintes et de commodités

Les choix de l'écriture poétique sont souvent présentés comme des commodités par ceux-là mêmes qui présentent la métrique comme un système de « contraintes ». Forcément : comme la règle de l'impôt suscite la ruse par laquelle on la tourne, si écrire en vers est choisir de se soumettre à un code fait d'*obligations* insensées, les vers peuvent paraître illustrer les diverses manières dont les poètes *s'arrangent* pour satisfaire à ces obligations.

Cette perspective paraît se démontrer par des raisonnements du genre suivant. Considérez ce vers de Hugo, *C'était l'heure tranquille où les lions vont boire*. Pourquoi

16. Chambon (1985) signale que cette syllabe déshonnête est en harmonie avec la rime de *blanchi*, quatre vers plus loin. Déjà, vers la fin 1870 (?), on lit dans un manuscrit autographe du poème « Le forgeron » (offert à Izambard) le vers *Eh bien ! n'est-ce pas, vous ? Merde à ces chiens-là, raturé et faux* selon Antoine Adam (édition des œuvres poétiques de Rimbaud, Gallimard, 1972, p. 857, note). Pourtant, suivant une inspiration chamboresque, on peut juger qu'un *chi-en*, métriquement et sémantiquement malsonnant, serait tout de même en harmonie sémantique avec le *merde* du même vers ; lorsque dans le dizain *N. de D. ! j'ai rien voyagé d'puis mon dergnier*, où la graphie et la métrique imposent une prononciation vulgaire ou dialectale, Verlaine écrira *sérieux* pour *sérieux* (éd. Gallimard 1962 : 300), ce sera pour parodier la prononciation de Rimbaud, qui apparemment avait parfois peut-être la « diérèse » fucile (?) ; il s'agit d'un contexte très particulier, où la métrique même impliquant qu'on ignore la langue des vers, une syllabation exceptionnellement semblable à celle de la langue des vers peut mériter d'être signalée par une orthographe anormale.

ces *li-ons* sont-ils dissyllabiques ? S'ils n'avaient qu'une voyelle, le vers serait faux. Donc Victor Hugo devait nécessairement faire à ces quadrupèdes le coup de la diérèse sous peine que son vers soit irrégulier. Pareil pour l'*obligation* de la rime : on semble parfois raisonner comme suit. Pourquoi le ciel du « Jeune ménage » de Rimbaud est-il *bleu-turquin*, car enfin « ne serait-ce pas plutôt la teinte correspondant à ce que nous appelons *bleu-turquoise* » (S. Bernard)¹⁷ ; pardi, c'est pour rimer avec *lutins* trois vers plus loin ; *turquoise* aurait rimé avec *Pontoise*, mais le poème ne se situe pas par là¹⁸. La contrainte de la rime a obligé le poète à tirer un peu la couleur, par glissement associatif de *turquoise* à *turquin*.

Le raisonnement supposé consiste à situer une expression *E*, par exemple un mot posant problème, dans son *contexte métrique particulier*, par exemple un vers dont le nombre syllabique et la terminaison sont métriquement intégrés au contexte général du poème ; et à présupposer que non seulement ce contexte général, mais le contexte particulier étaient déterminés avant le choix de *E*. Bref, par exemple, Hugo aurait d'abord écrit *C'était l'heure tranquille où les () vont boire*, après quoi il lui manquait deux syllabes ; même dans un poème annonçant une descendance prolifique, il n'était pas question de parler de *lapins*, s'agissant surtout de la naissance d'un *dieu* ; il lui fallait des *lions*. Mais alors il manquait une syllabe. Alors le grand poète « contraint » a « choisi » d'étirer ses *lions* sur deux syllabes pour boucher le trou : il a « fait », « opéré » la diérèse. – Par le même principe, s'il avait voulu au même endroit faire boire des *violons*, il aurait pratiqué sur eux l'*opération* de la synérèse et les aurait comprimés en *vjolons*. – CQFD.

On présuppose apparemment quelque chose de ce genre-là ; mais ce qu'il faudrait démontrer en amont, c'est que Hugo n'a choisi de mettre des lions, et plus précisément des *li-ons*, qu'après avoir entièrement fabriqué le contexte de ce mot. Il suffit de formuler cette « évidence » pour que sa gratuité apparaisse. Ces sophismes partent d'un pari sur la faiblesse du poète et sur l'inexistence d'une langue des vers dans laquelle il s'exprimerait spontanément. Une hypothèse de ce genre risque d'être parfois juste, mais elle a peu de chances d'être souvent pertinente pour un poète qui ne connaît de *lions* que dissyllabiques. Dans le cas des exercices de versification que je fais faire à mes étudiants (Victor Hugo n'est pas du nombre), certaines copies, parmi les premiers essais au moins, me semblent relever de ce point de vue suivant lequel on juge souvent nos poètes les plus célèbres, et cela se comprend, puisque ces malheureux étudiants sont « contraints » par leur professeur à se « soumettre » à un « code » d'« obligations » qui ne correspondent généralement ni à une expérience, ni à un besoin dans leur mode d'expression, ni peut-être, pour certains, à un sentiment rythmique spontané ; mais il ne faut pas confondre par principe un écolier qui, par exercice et suivant une contrainte imposée, simule peut-être une langue qui lui est étrangère par ajustements à partir de la sienne, et un poète habitué à s'exprimer dans cette langue. Les théoriciens qui, de nos jours, décrivent la langue des vers comme résultant d'ajustements opportunistes à la mesure sont

17. Note de S. Bernard en commentaire à l'édition des *Œuvres* de Rimbaud (Gamier, 1987). Le mot *turquin* n'est pas une approximation sémantique dès la première rime du poème, mais, signifiant originellement *turc*, situe le poème dans l'empire ottoman où, à l'époque de Rimbaud, se trouvait *Bethleem* (la première rime du dernier distique situe le poème dans ce bourg). Il y a du reste des rimes (volontairement) fausses dans ce même contexte.

18. On lui soumet le même raisonnement à propos des « inversions » de mots en poésie, présupposées destinées à satisfaire un nombre ou à la rime pour peu que la non « inversion » n'y satisfasse pas.

moins proches en cela, peut-être, du poète classique que de nos étudiants de cette fin du XX^e siècle.

4.2. LES CONTRAINTES GRAPHIQUES TRADITIONNELLES

De Malherbe à Valéry, parfois même au-delà, on dirait que la majorité des poètes littéraires français se sont pliés, les uns avec zèle, d'autres en rechignant, certains parfois en trichant grossièrement, à un ensemble assez bien défini et assez cohérent de « règles » impliquant la graphie, qu'on peut en première analyse présenter de la manière suivante, à peu près traditionnelle¹⁹ :

4.2.1. Absence d'hiatus métrique

À l'intérieur d'un vers, un mot jonctif* ne succède jamais²⁰ directement à une voyelle stable. Par exemple, des combinaisons verbales telles que *moi aussi*, *vrai homme* (*homme* commence graphiquement par *h*, lettre improprement dite « consonne », mais est jonctif), et *joli oiseau* (*oiseau* commence par la consonne /w/, mais est jonctif), sont pratiquement absentes à l'intérieur des vers, même autour d'une césure : elles feraient *hiatus*²¹, comme disent les métriciens. Une suite telle que *le héros* ou *au haut* n'est pas exclue à cause du caractère disjonctif* de *héros* et *haut*.

Cependant, un mot tel que *partie*, dont la voyelle finale est, sur le papier, suivie d'une *e* peut précéder un mot jonctif comme dans *partie unique*, qui peut figurer dans un vers alors que *parti unique* ne le peut pas.

Frein à main, toit aussi, sont-ils exclus, au motif que la voyelle de *frein* et *toit* y précéderait immédiatement les mots jonctifs *à* et *aussi* ? Non : le fait que ces noms se terminent sur le papier par une consonne, à savoir *n* ou *t*, permet de les placer devant un mot jonctif comme s'ils se terminaient réellement par une consonne. Il y a une exception : la lettre *t* finale de la conjonction *et* n'est pas prise en considération, et une suite telle que *et il...* est exclue comme faisant hiatus métrique²².

Cette contrainte fait mal. Parmi les milliers de combinaisons verbales qu'elle élimine du vers, citons seulement celles du type *a été*, *tu as*, *qui est*, *il y a*, *ou un*, *où était*,

19. Dans cette première présentation, je substitue tout de même à la notion traditionnelle de *mot commençant par une voyelle* celle de *mot jonctif** pour un minimum d'exactitude.

20. L'hiatus n'est pas systématiquement évité dans les premiers poèmes connus de Malherbe. Il est cependant inexact que, comme on le professe souvent à la suite de Grammont, la « règle » de l'hiatus soit une invention de Malherbe. On sait que Ronsard, dans son *Art Poétique* (1565), recommande de l'éviter en ces termes : « Tu éviteras, autant que la contrainte de ton vers le permettra, les rencontres de voyelles et diphtongues qui ne se mangent point » : c'est là une recommandation conditionnelle, non encore une exclusion systématique. Cf. Martinon, 1909a et Lote VI, 1991 : 165s.

21. Ce mot, lourdement ambigu, désigne parfois aussi n'importe quelle succession de deux voyelles (sans égard à une éventuelle graphie).

22. La consonne finale de la conjonction écrite *et* était tombée avant le XVI^e. À cela il pu s'ajouter le fait que, dans la perliette & fréquemment employée comme idéogramme de la conjonction, il n'y avait pas de symbole de consonne.

et il... (sauf consommation de voyelle en /w/, /y/ ou /j/, mais celle-ci est généralement non conforme à la langue des vers ; par exemple, l'interprétation /we/ ou /wɛ/ de *Où est...* ou /kja/ de *qui a* n'a pratiquement pas cours dans la langue des vers)²³.

4.2.2. Absence des séquences du type V e C

À l'intérieur d'un vers²⁴, un *e* instable graphique succédant à une voyelle²⁵ n'est généralement pas (à partir du XVII^e) suivi d'une consonne (exclusion de la séquence Voyelle + *e* + Consonne, abrégée ici en « V e C ») ; plus exactement, cet *e* instable ne peut pas être suivi d'une consonne (dans le même mot, à moins qu'il ne soit la dernière voyelle du vers), ou d'un mot disjonctif (à moins d'être métrique). Ainsi *Troie même* et *Troie hasarde* sont généralement exclus du vers parce que *même* et *hasarde* sont disjonctifs ; *créés, lues, amies, louent*, n'apparaissent pratiquement qu'en fin de vers à cause de leur graphie de consonne finale, qu'elle soit muette ou non ; *dévouement, louera*, sont généralement exclus du vers, parce que l'*e* de *dévoue-* ou *loue-* y précède une graphie de consonne sans être la dernière voyelle du vers (à moins qu'on ne coupe ces mots en leur faisant enjamber l'entrevers...). Il y a eu quelques relâchements et tolérances à l'égard de ces contraintes, concernant essentiellement certaines désinences verbales (quel massacre, autrement !) ou l'intérieur de mots du type de *dévouement* ou *louera*, notamment au XIX^e ; mais en général les poètes ont préféré truquer la graphie que paraître irréguliers (on verra plus loin quel sens donner aux rares « exceptions » de principe à cette interdiction).

Une exception de grand rendement est représentée par quelques désinences verbales en *-ent* après voyelle, notamment *-aient* (imparfait, conditionnel, *-oient* avant le XIX^e)

23. Les exceptions sont pratiquement inexistantes dans le style soutenu, et, même dans des genres familiers ou comiques, très rares ou inexistantes selon les cas ; par exemple, dans ce vers initial d'une épigramme de Lebrun (XVIII^e), *Longtemps n'y a qu'un vieux coquin titré*, l'hiatus peut se prévaloir des excuses suivantes : c'est une épigramme (genre humoristique) ; elle pastiche, notamment au lieu de l'hiatus (*longtemps n'y a*), la langue archaïque d'une époque où l'hiatus n'était pas proscrit ; l'hiatus concerne une finale de proclitique, donc une frontière de mot qui est un peu comparable, par sa densité syntaxique, à une frontière de morphèmes à l'intérieur d'un mot, position où l'hiatus est admis. On cite parfois des exemples de Musset, ainsi : *D'où es-tu, où vas-tu, d'où viens-tu à cette heure ?* En note à ce vers de *Cromwell* – un drame, pourtant –, *Et les yeux du Seigneur vont courant çà et là*, Hugo note (éd. Fume, 1840 : 500) : « Il y a dans ce vers une irrégularité que le je suis sang et eau de Racine excuserait au besoin, mais qui est plus que justifiée par la nécessité de conserver ici à Cromwell sa textuelle et pittoresque expression. C'est le cas de laisser crier Richélet » : cette longue justification, son argument même par recours au fait que c'est *Cromwell* qui s'exprime plutôt que le poète qui se contente de le traduire, alors même que *çà et là*, une expression figée comme *sang et eau*, tend par là même vers le statut de mot, témoignent de la gêne que pouvaient éprouver des écrivains à « commettre », graphiquement, l'hiatus. Chez Rimbaud, à partir des poèmes dits « derniers », l'apparition de l'hiatus n'est pas toujours simplement la disparition anodine d'une règle périmée, mais, parfois au moins, semble liée à divers procédés de déstabilisation de la métrique et de la conception académique de la poésie littéraire.

24. Sur cette règle, voir Tobler (p. 44-52) et Quicherat (1850, p. 408).

25. Puisque plus des neuf dixièmes des bacheliers ès lettres récitent aujourd'hui qu'en français il existe six voyelles, lesquelles sont par eux confondues avec les figures « a, e, i, o, u, y » de l'alphabet, rappelons que des lettres, figures visibles et non audibles, ne peuvent être ni des voyelles (signaux sonores), ni des consonnes (éléments de signaux sonores), ni par conséquent former des syllabes. Ainsi *eau* présente, sous sa forme graphique, trois lettres dont aucune n'est voyelle ; et sous sa forme acoustique une seule voyelle, transcrite en Alphabet Phonétique International par [o]. *Jusques* ne présente donc pas une séquence V e C, malgré ses lettres successives « u », « e », et « a » !

qui sont communes aussi bien à l'intérieur du vers qu'à la rime (et comptent pour une voyelle).

Un symptôme, parmi d'autres, du caractère truqué et relativement fictif de l'écriture du vers au XIX^e : on rencontre assez souvent le mot masculin *pensers* à l'intérieur des vers de Victor Hugo, apparemment au sens du mot féminin *pensées*, et dans des cas où ce dernier serait exclu par la contrainte mentionnée ici²⁶. Mais, si je ne me trompe, comme par hasard, ce n'est jamais avec un déterminant ou une épithète distinctivement masculin à l'oreille, qui pourrait imposer d'entendre bien *pensers* et non pas *pensées* (comme si on lisait : *profonds pensers*). Ceci semble confirmer que Hugo écrit alors *pensers*, mais n'en pense pas moins *pensées*, et nous autorise à lire, non sans penser, comme lui. D'une manière comparable, La Fontaine peut écrire (fable 4 : 13) : *Asne, Cheval, et Mule aux forests habitoit*, en rime à *contentoit* (ce qui exclut *habitoient*), en s'autorisant de constructions semblables ; aurait-il écrit : *Longtemps, Ane et Cheval aux forêts a vécu*, où l'interprétation singulière du verbe /a/ s'imposait phoniquement ? Remarquons simplement que tous les exemples du type *L'Époux & l'Épouse s'avance* chez Mourgues (édition 1750), selon qui ce tour serait « irrégulier » en prose, présentent un singulier acoustiquement indiscernable du pluriel.

4.2.2.1. Prise en compte d'*e* optionnel

Si un *e* optionnel graphiquement représenté n'est pas métriquement élidable (devant mot jonctif), on le prend en considération. Si c'est la dernière voyelle du vers, alors il est ordinairement hors-mesure (surnuméraire), mais sa pertinence est attestée par le fait qu'un mot comme *fumée* ou *avide*, rime féminine au vu de la graphie, ne rime pas régulièrement avec un mot comme *humé* ou *David*, rime masculine par le même critère. Si ce n'est pas la dernière voyelle du vers, alors il est métriquement pertinent ; ainsi *là dedans, empereur, une fois*, ne peuvent pas compter pour seulement deux voyelles dans la mesure (il faudrait, pour ce compte métrique, les réécrire par exemple en *là-d'dans, emp'reur, un'fois*).

Ce qui est ici présenté comme une *convention d'interprétation phonique de la forme graphique* peut aussi s'analyser, au moins d'une manière assez générale, et surtout pour l'époque de la langue classique, comme un fait relevant de la morpho-phonologie de la langue phonique, c'est-à-dire un fait de *langue des vers*. Ainsi on peut considérer qu'il se trouve que les mots (phoniques) dont le correspondant graphique présente pour dernière graphie de « voyelle » un *e* monogramme se terminent par une option d'*e* ; et que l'emploi de la voyelle optionnelle y est de règle sauf devant mot jonctif à l'intérieur du vers (conformément à la Tendance à l'allègement syllabique mentionnée ci-dessus, § 4.1). On peut encore imaginer de combiner ces deux points de vue de la manière suivante : lorsqu'on rencontre une forme graphique dont la dernière graphie de « voyelle » est un *e* monogramme, on considère (Convention 2 ajustée) que sa forme « phonologique » possède une option d'*e* en position correspondante ; et alors l'usage de la langue des vers implique qu'on emploie cette option, sauf devant mot jonctif à l'intérieur du vers. – On pourrait formuler de telles nuances d'analyse à l'occasion de plusieurs des

26. Par contre Hugo peut mettre des *pensées* à la rime, comme dans *Si parfois de mon sein s'envolent mes pensées* (*Les Feuilles d'automne*), témoignage, peut-être, de ce que la perception phonique de l'alternance en genre n'a pas l'importance de la perception du mètre (une alternance fictive en genre graphique suffit).

faits décrits ici en termes de « Fiction Graphique » ; il ne s'agit pas seulement d'incertitude purement théorique : il peut y avoir des variations selon l'époque et le parler de l'auteur, et des flottements ou ambiguïtés à l'intérieur même de certaines œuvres.

Une exception déjà rencontrée est fournie par certaines désinences verbales telles que *-aient* ou *-oient* avant le XIX^e, dont l'*e*, quoique différenciateur à la rime (*-aient* ne rime pas avec *-ait*), n'est pas autrement pris en compte : ces désinences comptent pour une seule voyelle à l'intérieur du vers et sont traitées comme masculines à la rime.

Dans cet alexandrin de *Cyrano de Bergerac* (1 : 4, fin XIX^e), – *Qu'est-ce que c'est que ça, s'il vous plaît ? – C'est le titre*, il y a peut-être humour à imposer, par la convention citée ici, une prononciation un peu solennelle pour une expression familière (cf. aussi la forme familière *ça*). De même, Aragon impose métriquement (quelque part) une prononciation académique du cri pioupiesque *Au jus, là-dedans !* en 5 syllabes. Cf. J. Mazaleyrat (1974, p. 37-38).

4.2.2.2. Pertinence des graphies de consonne en fin de vers

4.2.2.2.1. Pertinence de la graphie de consonne à la rime

Un mot terminé graphiquement par un *s*, un *z* ou un *x* rime généralement avec un mot terminé par l'une quelconque de ces trois lettres (remarquez qu'il s'agit ici de *lettres*, ou figures, non de *consonnes*, ou sons), ceci excluant généralement une rime entre *eaux*, *ô* et *rot*. Un mot terminé par la lettre *c*, *k* ou *g* rime généralement avec un mot terminé par une de ces lettres (outre leurs combinaisons possibles avec *h*) : *sang* et *flanc* riment ensemble, mais pas avec *sans* ou *flan*. Plus généralement, si un vers se termine par une graphie de consonne, qu'elle soit muette ou non, il ne rime généralement qu'avec des vers terminés par une graphie censée représenter le même son au voisement près²⁷. Cette règle ne concerne pas l'*h* finale monogramme, cette lettre n'étant pas censée représenter indépendamment une consonne ; ainsi *Josabeth* n'est pas interdit de rime avec *secret* (ex. du XVII^e) ni *grimaud* avec *Béhémot*, et la rime de *à* avec *ah* est régulière. La rime de *nef* avec *Joseph* n'est pas exclue, le digramme *ph* y comptant comme un seul symbole-« consonne » de *fl*.

4.2.2.2.2. Rimes singulier-pluriel

Suivant une croyance assez répandue²⁸, mais inexacte, dans la poésie classique un singulier et un pluriel ne pourraient pas rimer ensemble. Les rimes du type *amours* = *toujours*, *un puits* = *des nuits*, *tu vaux* = *les veaux*, *venez* = *le nez*, sont communes, et les rimes du type *les pentes* = *tentent*, *des confetti* = *décatis*, évitées. C'est la graphie qui compte, non le nombre : des vers graphiquement terminés par l'une des lettres *s*, *x* ou *z* peuvent rimer entre eux, mais pas avec des vers graphiquement terminés par une autre lettre.

27. Aux alentours de 1600, à une époque où les conventions graphiques étudiées ici peuvent correspondre à une réalité phonique, la situation est plus nuancée. Ainsi, */d/* et */z/* étant normalement dévoisés en fin de mot, Malherbe peut faire rimer *attend* avec *content*, *bord* avec *port* ; encore prend-il la peine d'écrire *attent* et *bort*. Mais il ne fait pas comme Bertaut rimer *sang* avec *flanc* ou *blanc*. Au XIX^e, les équivalences entre graphies d'occlusives différentes à la rime ne sont pas très rares (par exemple *grelot* = *galop*, type de rime peu fréquent, mais non inexistant chez Hugo, qui a par exemple corrigé une telle rime dans « Les Djinn »), les équivalences entre rime terminée par une graphie de voyelle et rime terminée par une graphie de consonne sont plus rares (type *kouka* = *délicat*, quasi inexistant chez Hugo, rare chez Baudelaire).

28. La formulation abusive est déjà chez Mourgues (édition 1750, p. 72), où on lit que « la licence ne doit jamais aller jusqu'à faire rimer le Singulier avec le Pluriel ».

Il est vrai que jusqu'à la fin du XIX^e, même chez des poètes qui se donnent certaines latitudes graphiques à la rime (comme *gretot* = *galop*, ou même *houka* = *délicat*), les rimes entre mots terminés, ou non terminés graphiquement, par un *s*, *x* ou *z* restent pratiquement inexistantes, et que la croyance en l'exclusion des rimes singulier/pluriel a dû aviver le sentiment d'irrégularité²⁹. Corrélativement, il semble que quand des poètes veulent affecter de ne pas être réguliers, ils recherchent parfois particulièrement cette « faute »-là. Ainsi Rimbaud, à la même époque où il se met à placer des *e* muets là où ils font bien irréguliers, comme dans l'« alexandrin » *Républiques de ce monde ! des empires*, cultive manifestement la rime singulier/pluriel – histoire de casser la baraque –, avant lui, dans *Les Fleurs du Mal*, la rime *sans effort* = *corps*, où du reste *corps* est singulier, est vraisemblablement une provocation déguisée par Baudelaire en une coquille corrigible « sans efforts ». Hugo a attendu d'avoir soixante-dix-huit ans pour commettre une telle faute³⁰, prodrome métrique de sa congestion cérébrale, sans doute !

4.2.2.2.3. Non pertinence de l'opposition sourd/voisé

L'équivalence entre les graphies des consonnes voisées, comme *d*, et sourde, comme *t* (régularité de la rime *nid* = *finir*), c'est-à-dire la non-pertinence du voisement à la rime graphique, est généralement décrite par les métriciens modernes comme un phénomène apparenté à la liaison. Déjà Becq de Fouquières (1879 : 38-39) apparente, dans des vers courts de La Fontaine et même de Marot, la graphie à la rime avec un phénomène de liaison par lui supposé. Theodor Elwert (1965, p. 99), dont la citation qui suit montre qu'il croit que la codification précède l'usage (italiques miennes) présente ce point de vue seulement comme une manière de résumer les choses : « Les règles conçues par les théoriciens du début du XVII^e et les usages établis à leur suite *peuvent se résumer* dans cette formule : seules peuvent rimer les consonnes écrites qui dans la liaison aussi formeraient une rime pure ». Le résumé possible est la description même chez Mazaleycat (1974, p. 200) qui parle d'équivalence entre « consonnes de *même liaison potentielle* », ainsi *sang* rimerait avec *flanc* parce que la consonne (potentielle) de liaison en finale de *sang* serait un /k/, *nez* rimerait avec *venez* parce qu'ils se terminent par la même consonne (potentielle) de liaison /z/. Dans le « Que sais-je ? » sur la versification (1991, p. 52) cette formulation ou explication moderne de la règle est présentée comme la règle même, nommée « la règle de la liaison supposée ». Cette idée a acquis enfin le statut de doctrine officielle puisque sous le nom de *règle de la liaison possible*, elle est énoncée (par référence au traité de Deloffre) et employée dogmatiquement, par exemple, dans le rapport du Jury de CAPES (1990).

29. Un exemple, entre des milliers, de contraste entre le scrupule des poètes et l'indifférence des éditeurs d'aujourd'hui à l'égard de l'opposition entre *s*, *z*, *x* et les autres graphies (et plus généralement de la liaison Graphique) : où l'édition des *Invectives* de Verlaine dans la collection de la Pléiade (1962) fait rimer *seren* et *je crains*, il faut sans doute lire *je crain*, archaïsme graphique (sans implication phonique) qui sauve, avec un clin d'œil peut-être, les apparences traditionnelles même dans un contexte un peu fantaisiste.

30. Dans *Regardez-les jouer sur le sable accroupis* (*La Légende des siècles*, Poésie III, p. 640, poème daté du 25 juin 1878) :

Encore un an, ou deux ; les filles sont farouches
Tout à coup, disent non, et sentent sur leur bouche....

Et encore pourrait-on écrire *leurs bouches* : il pourrait ne s'agir que d'un *lapsus calami*.

Cependant, cette interprétation de l'équivalence graphique sourd/voisé est inexacte descriptivement, paradoxale du point de vue de la théorie de la versification, et mal accordée à l'histoire de la langue et de la versification françaises.

Inexactitude descriptive : rien n'autorise à supposer que quand un poète comme Hugo fait rimer par exemple *Madrid* avec *esprit*, il considère que *Madrid* possède une forme de liaison terminée en [-it], ou *esprit* une forme de liaison terminée en [-id].

Paradoxe métrique : Il est peu plausible que les poètes affectent graphiquement de faire la liaison aux frontières de vers, c'est-à-dire là précisément où ils n'élident jamais, là où ils placent des syllabes surnuméraires, là où ils passent à la ligne comme à une fin de paragraphe. Les frontières de vers sont par eux métriquement traitées comme des contextes diamétralement opposés aux contextes de liaison.

Anachronisme : À l'époque où existaient les fondements acoustiques de ce qui s'est progressivement figé en un système de conventions, on ne faisait pas la liaison aux frontières de vers, mais un grand nombre de consonnes finales de mot n'étaient pas encore amuies, ou ne tombaient qu'en contexte de cohésion. Tendant à tomber devant consonne initiale de mot disjonctif à l'intérieur du vers, elles se maintenaient inversement aux frontières de vers, contextes de non-cohésion. Or les consonnes finales étaient généralement dévoisées en finale de mot ; ainsi, au XVI^e, *David* pouvait être prononcé [davit]³¹. Ce dévoisement, réduisant la différence entre sourdes et voisées à la rime, justifiait phoniquement l'équivalence sourd/voisé telle qu'elle s'est conservée et généralisée dans les conventions traditionnelles³².

4.2.2.2.4. Équivalence graphique m = n

Les rimes du type *nain* = *fain* ne sont pas exclues, quoique /n/ et /m/ diffèrent autrement que par le voisement. Cette équivalence peut être la trace conservée, dans les conventions classiques, de la phonologie de la fin du XVI^e, époque où l'opposition entre les anciennes nasales *m*, *n* et *ng* [ŋ] en finale de mot était neutralisée depuis l'ancien français³³.

Arrêtons ici cette liste, et renvoyons le lecteur, non pas aux travaux de certains théoriciens modernes, qui délaissent souvent ces règles comme méprisables³⁴, ou les décrivent avec beaucoup de désinvolture, voire peu d'exactitude, mais plutôt aux traités anciens, pratiques et normatifs, plus ou moins variés et critiques, qui prétendent enseigner à faire des vers réguliers (par exemple, pour le XIX^e siècle, à Quicherat). Et essayons de dégager, s'il s'en trouve, les principes généraux qui leur donnent sens.

31. Suivant le traité « De l'orthographe française » ajouté au dictionnaire des rimes de Lanoue (édition 1624), « le D retient toujours par tout une mesme prononciation, hormis à la fin des mots où on le prononce comme un t, pour l'affinité qu'il a avec ladite lettre. Ainsi, *grand*, *Laid* » (consonnes non amuies, mais dévoisées).

32. Cf. Mazatleyrat, 1950/1951 : 39-40 ; Fromilhague, 1954 ; Y.-C. Morin, 1991.

33. Cf. Yves-C. Morin (1991, § 7), qui signale explicitement que « dans le parler de Lanoue, les nasales graphiques en fin de mot notent la nasalisation d'une voyelle précédente, ce qui explique pourquoi la Fiction Graphique autorise des rimes comme *nom* : *non* ».

34. Cependant, étudier la poésie classique en ignorant les séquences qui en sont exclues par les conventions graphiques serait un peu comme étudier *La disparition* de Perec sans tenir compte du fait que c'est un « lipogramme », où la lettre *e* est systématiquement évitée. D'un certain point de vue, dans la mesure où s'établit une sorte de système fictif de conventions, la poésie classique est un immense lipogramme.

4.3. LE SYSTÈME DES RÈGLES D'INTERPRÉTATION PHONIQUE DU VERS ÉCRIT (FICTION GRAPHIQUE)

4.3.1. Les conventions

4.3.1.1. Notion de fiction

Le premier principe qu'il faut dégager de ce fatras bizarre est sans doute celui-ci : dans une certaine mesure, sans égard à la ou les manières dont pourrait se prononcer effectivement un vers si on devait le prononcer, on peut au moins faire *comme si* la graphie était une image fidèle du son. Par exemple si vous estimez que *plat* ne peut se prononcer autrement que /pla/, vous n'avez quand même pas le droit de le faire rimer avec *là*, car ce serait *comme si* vous faisiez rimer /plat/ avec /la/ ; par contre l'interdiction d'hiatus ne vous interdit pas de mettre *plat aussi* dans le vers, parce qu'on peut faire *comme si* les mots se prononçaient /platosi/, en sorte qu'il n'y a pas d'hiatus selon cette fiction. Il serait donc oiseux de commenter le portrait de « Booz endormi », *Ce vieillard possédait des champs de blés et d'orge*, en opposant la multitude des épis des *blés* (pluriel) à la masse compacte de l'*orge*, ou autres délicatesses. Il suffit que la séquence *blé et* ferait hiatus et que *orges* ne rimerait pas à *sa forge*. Bien sûr, il y a des diseurs professionnels de vers et des doctrines qui prennent naïvement à la lettre ces principes de régularité, et assurent qu'il faut vraiment « faire toutes les liaisons » et prononcer /plat osi/ pour éviter l'hiatus phonique ; mais cette louable manière de prendre les règles au sérieux ne peut être poussée à ses dernières conséquences, et personne n'oserait dire par exemple que dans *Hep ! Avez-vous des sarbacanes ? – Et des pois !* (Rostand, *Cyrano de Bergerac*, I : 1, fin XIX^e), où l'« s » de *sarbacanes* autorise la prise en compte de l'e féminin terminal de ce mot (nécessaire au mètre 6-6), un /z/ doit être prononcé à la fin du mot par le personnage qui le prononce, ou à l'initiale de *Et* par le personnage suivant³⁵ ; ou que des rimes comme *âmes* avec *flammes* chez un auteur du XIX^e doivent être prononcées /aməs/ et /flaməs/.

4.3.1.2. Les trois conventions de la Fiction Graphique

Au prix de quelques simplifications³⁶, on peut résumer l'essentiel de ce que j'appellerai la *Fiction Graphique* (en abrégé, *FG*), ensemble de conventions d'interprétation pho-

35. De même dans – *Quel est ton nom à toi qui parles ? – Attila* de Hugo (« Aide offerte à Majorien », *La Légende des siècles*) ; les exemples de ce type sont particulièrement probants en ce qu'ils appartiennent à des pièces de théâtre ; la prononciation du s de liaison après e féminin est inimaginable à l'époque de Hugo et de Rostand. Tout à fait communs sont à toute époque les exemples du type *Oh ! tais-toi ! – Viendra-t-il parfois ? – Étoiles pures, ou Et... – Maintenant ? – Adieu...* (Mallarmé, « Hérodiade »), où le changement de voix supposée exclut (à partir d'une certaine époque) une consonne dont la fiction, cependant, est nécessaire à la régularité du vers, s'agissant de poèmes à l'intérieur desquels les suites du genre *Adieu ! – Et maintenant...* sont scrupuleusement évitées dans le vers même aux frontières de répliques.

Dans le demi-vers – *Aux galères. – Un chien*, dans *Les Plaideurs* (III : 3) de Racine (1668), peut-être peut-on voir plutôt le signe que le /s/ final de *galères* était prononçable (consonne non amuie, plutôt que consonne de liaison), et qu'ainsi l'e féminin précédent n'était pas sujet à l'Élision Métrique ?

36. Notamment parce que l'usage peut varier plus ou moins selon l'époque, l'auteur et le style. Malherbe lui-même tend plus vers l'équivalence graphique à la rime dans ses dernières œuvres que dans ses premières, et dans ses odes que dans ses œuvres moins ambitieuses. Sur les origines phoniques de la Fiction Graphique, voir Morin (1993 : § 7) et Loe (VI, 1991).

nique³⁷ des vers écrits, par la combinaison de trois règles hiérarchisées pertinentes à l'égard du mètre et de la rime, et dont voici les deux premières :

Convention 1 de l'« e » optionnel (FG1)

Toute graphie d'e optionnel est censée correspondre à la voyelle correspondante (élidable seulement par Élisio métrique, cf. ci-dessous)³⁸.

Convention 2 des graphies de consonne finales (FG2) :

Toute graphie de consonne finale de mot (devant mot jonctif) ou de vers est censée se prononcer selon sa valeur phonique (les oppositions voisé/non-voisé et m/n étant cependant neutralisées)³⁹.

Les voyelles qui ne correspondent pas à e ne sont pas mentionnées dans la Convention 1 parce que leur graphie est généralement libre à la rime⁴⁰. *Saisi et songez-y, Ero et eau, irai et Dies iræ*, riment sans problème chez Hugo.

La Convention 2 n'affecte généralement que les consonnes finales (non pré-finales)⁴¹, puisque des rimes comme *rats* = *ras* ou *blancs* = *plants* sont généralement

37. L'« interprétation phonique » évoquée ici n'est pas forcément une réalisation acoustique (physique) ; il peut s'agir d'une image acoustique mentale ; et rien ne prouve qu'une telle image doive être complètement spécifiée (« full-fleshed », comme on dirait en anglais), notamment quant aux paramètres intonatifs, accentuels, et de durée. Cf. § 1.

38. Exception, après voyelle : l'e de la désinence verbale graphique *-ent* dans *-aient* (désinence), *aient* et *soient* (subjonctifs de *avoir* et *être*), qui donnent une seule voyelle dans le vers, et font le cas échéant la rime unascule ; cependant on ne voit pas rimer *auraient* avec *pourrait* ou *forêt*, comme si l'e restait du moins distinctif en ces cas.

Il ne s'agit pas plutôt ici de la graphie d'e optionnel que du caractère typographique « e » en général. Hugo fait rimer *j'irai* avec *Dies iræ* (dans *Paulo minora canamus*, *Poésie* II, p. 860), Verlaine, *clair* avec *Leicester Square*, Mallarmé, dans des vers de circonstance il est vrai, *frappe au...* avec *Edgar Poe*, la lettre e, dans ces mots étrangers, pouvant ne pas être considérée comme une graphie d'e optionnel.

À partir de quand l'e optionnel censément réalisé a-t-il pu sembler parfois fictif ou contraire à la prononciation courante ? La réponse à cette question n'est sans doute pas simple. Signalons seulement qu'on lit déjà dans Mourgues (édition 1750, p. 30) que « les Étrangers » n'entendent qu'une syllabe dans *bonne* ou dans *pelouse* ; d'Olivet déclarait que *David* et *avide* riment à l'oreille (le d final de *David* n'était donc plus dévoisé en finale).

39. Cette « convention » est pertinente devant mot jonctif à l'intérieur du vers parce que là elle peut protéger de l'Élisio Métrique (cf. ci-dessous), et à la fin du vers parce que là elle conditionne la rime. On peut la formuler d'une manière plus générale, en disant que toute graphie de consonne finale de mot (ou de vers) est censée se prononcer selon sa valeur phonique (les oppositions voisé/non-voisé et m/n étant cependant neutralisées) ; mais alors elle n'est pertinente, pour nous, que devant mot jonctif à l'intérieur du vers, et à la rime. Et si nous supposons que dans *la cigale ayant chanté* (La Fontaine, XVII^e) le participe doit s'interpréter à peu près en [aʒõt] suivant FG2, alors, pour être complet et mieux tenir compte de la langue de l'époque, nous devrions ajouter que le [t] final est sujet à une règle, disons, d'Élisio de consonne finale devant consonne initiale de mot à l'intérieur du vers, et ainsi nous reviendrions à [aʒõt].

Mourgues (éd. 1750 : 55) présente encore les équivalences correspondant à FG2 comme un fait de prononciation ; par exemple, « le c & le g ont un même son à la fin des mots (...) Il en est de même de l'm & de l'n (...) Il en est de même de l's et de l'x ».

40. L'exemple de Malherbe tendant à systématiser l'équivalence graphique à la rime entière ne s'est pas généralisé. Du reste, ce qui était encore concevable de son temps (graphie proche de la prononciation académique) l'était déjà beaucoup moins un siècle plus tard, à mesure qu'on tendait vers un système de conventions de plus en plus fictives.

41. Les graphies pénultièmes de consonne telles que le c de *bancs* ou le r de *dangers* ne sont pas toutes et en tout temps également indifférentes à la rime ; cf. Lalle (1991, chap. 4). Malherbe s'en soucie assez, mais ce

admisses (si le *t* de *rats* ou *plants* était censé se prononcer, ces mots, censés finir en /ts/, ne rimeraient pas avec *ras* ou *blancs*). À l'intérieur du vers ou moins⁴², on constate que cette convention n'affecte pas le *t* de la conjonction *et*, puisque une suite comme *et après* ou *et il...* est systématiquement évitée comme faisant hiatus (cf. *Élision Métrique* ci-dessous).

La Fiction Graphique est une codification rigoureuse, en quelques points critiques à l'égard de la régularité (nombre métrique, omission d'*e*, rime), d'une tendance plus générale dans le développement historique des traditions poétiques littéraires (écrites) la tendance à imposer au langage versifié⁴³ une prononciation conservatrice, de plus en plus académique, voire rituelle, et surtout contrôlable par la graphie. Cette tendance aboutit à des codes d'autant plus obscurs, mesquins et respectables que ses motivations originelles disparaissent dans le temps. Cependant, – et là est peut-être l'essentiel –, ces conventions contribuent, concurremment avec la relative fixité de la langue des vers, à faciliter, en la codifiant, la réception et l'interprétation métrique de la poésie écrite grâce à de telles conventions, par exemple, d'emblée, ce vers de Hugo, *Belles, et toutes deux joyeuses, ô douceur !* peut être directement perçu par un lecteur comme alexandrin, parce que la tradition poétique y impose comme pertinent l'*e* final de *Belles*, de *toutes* et de *joyeuses*. De même, à la lecture⁴⁴ de la fable du Corbeau et du Renard, la séquence de vers rimant par *bois, joie, voix, proie*, peut être reçue en abab, et non simplement en aaaa, par un lecteur accoutumé à la Fiction Graphique même s'il ignore la valeur phonique supposée à ces mots par l'auteur.

Pour comprendre le fatras apparent des contraintes traditionnelles, il faut compléter les conventions précédentes par l'hypothèse d'une opération susceptible de modifier la suite phonique telle qu'elle est censément déterminée par les Conventions 1 et 2, pour la constituer en vers. S'inspirant de la métrique grecque et latine ancienne, influencés aussi par l'exemple de certaines langues romanes, les poètes français, en s'interdisant l'« hiatus », ont, en pratique, fait exactement *comme si*⁴⁵ ils s'imposaient l'obligation suivante :

n'est pas, ou pas toujours, un simple problème de graphie pour lui (Fromilhague). Plus tard, hors du style populaire, les rimes du type *dangers* = *mangés* (présence de *r*, cf. Quicherat, 1850 : 37) et surtout *boire* = *barbare* (où /a/ est graphiquement noyé dans une « diphtongue » dans une seule terminaison) sont restées généralement évitées (même, en ce qui concerne le second exemple, dans des contextes où on voit des rimes « pauvres » à consonnes d'appui indifférentes), sans doute un peu parce qu'on avait pris l'habitude de ne pas « voir » de telles rimes dans la poésie des poètes antérieurs pour qui ces mots ne rimaient pas phoniquement (/we/et /a/). La conscience en est encore si marquée qu'un éditeur des *Poésies* de Rimbaud (Suzanne Bernard, chez Garnier, 1983) parle de simples *assonances* à propos d'*acacias* rimant avec *pois*, alors que ces rimes sont phoniquement impeccables (tout au plus certains métriciens-comptables pourraient-ils qualifier la première de *pauvre*, compte tenu notamment du timbre peut-être flottant de sa voyelle).

L'explication phonologique qu'on pourrait imaginer, suivant laquelle la consonne /w/ serait un morcelet de « voyelle » dans les mots où elle est graphiée en *oi*, exporte le problème dans le domaine de la chanson plutôt qu'elle ne le résout, et échoue par le fait que des rimes telles que *pierre* et *terre* (Hugo dans « Éviradnus ») sont assez couramment admises, quoique l'*i* n'y soit pas moins consonne dans *pierre* que /w/ dans *soir*.

42. Lorsque par fantaisie et est amené à la rime dans des textes observant la Fiction Graphique, généralement, me semble-t-il, son *t* est pris en considération. Ainsi dans *Bonheur* XVI de Verlaine, où *apostolique* et rime avec *indiquait*, et dans le triplet « La Fontaine de Carouet » d'Edmond Rostand dans *Les Musardises* (Laflûte, 1911), où *Caraouet* rime à *et* (exemples assez tardifs, il est vrai).

43. Cette tendance pouvait aussi concerner à certaines époques le barreau et la chaire, mais elle n'y était sans doute pas aussi nettement codifiée et figée qu'elle l'a été dans les « règles » de la versification académique.

44. Je ne parle pas de l'audition, pour laquelle il y aurait sans doute lieu de distinguer les interprétations phoniques d'aujourd'hui et celles du temps de l'auteur.

45. Je crois me rappeler avoir rencontré cette idée dans une dissertation d'un abbé Girard du XVI^e ou XVII^e siècle. On peut cependant distinguer les cas du type *La Cigale avant chanté*, où l'économie d'*e* devant *avant*

Convention 3 : Élision métrique (FG3)

À l'intérieur d'un vers, si un mot terminé par une voyelle précède un mot jonctif, sa voyelle terminale s'élide (règle applicable une seule fois à une frontière donnée). L'esprit de cette règle d'élision se comprend assez bien dans les cas d'« élision » de l'*e* optionnel où elle est grammaticalement applicable ; soit à prononcer *ils sont quatre, a-t-on dit* ; si on articule tout à fait indépendamment (par exemple en les séparant par une pause) les expressions *ils sont quatre* et *a-t-on dit*, la réalisation du son /ə/ pour l'*e* instable final de *quatre* devient utile à la syllabation des consonnes /tʁ/ de ce mot, qui formeraient un groupe relativement lourd pour une finale de syllabe ; mais si les mots *quatre* et *a* sont articulés solidaires, disons, « cosyllabés », la voyelle /a/ rend inutile l'usage de l'*e* muet, puisqu'on peut syllaber /ka-tʁa/. Si cette omission d'*e* peut être une marque de cosyllabation, l'usage d'*e* (« non-élision ») peut être une marque d'un manque de cosyllabation ; ainsi quand on lit dans une série d'alexandrins chez Verhaeren (1924, p. 56) le vers *Le monde est devenu double en son esprit*, on peut être étonné ou même choqué d'avoir à employer l'*e* féminin de *double* dans la syllabation /dublə ã sɔ̃ nɛspʁi/ pour trouver deux fois six syllabes (en admettant qu'il le faille en effet) ; cette nécessité force à syllaber indépendamment *double* et *en*, au lieu de les cosyllaber comme on s'attend à devoir faire en vers. L'hiatus est ici un réel⁴⁶ témoignage de non-cosyllabation*. La règle d'Élision Métrique, affectant qu'on doit élider n'importe quelle voyelle finale devant un mot jonctif en français, est une fiction motivée par le principe largement fictif suivant lequel un vers est une unité de cosyllabation*, à l'intérieur⁴⁷ duquel les mots, supposés individuellement conformes d'avance à ce principe, devraient être soigneusement cosyllabés à leurs frontières. Le fait que l'Élision Métrique est inapplicable à l'entrevers⁴⁸ atteste que les vers ne sont pas censés être cosyllabés entre eux, un vers étant censé être une unité indépendante de syllabation.

Comme le suppose sa formulation, l'Élision Métrique est applicable pour ainsi dire impitoyablement, sans égard ni aux discontinuités syntaxiques, ni aux ruptures d'énonciation ou de dialogue internes au vers, quelque ponctuation qui les marque, ni aux changements de niveau correspondant aux citations ; dans la poésie littéraire classique,

est linguistiquement normale en cas de cosyllabation au XVII^e siècle comme au XX^e (la seule particularité de la versification étant alors d'imposer la cosyllabation), et les cas, spécifiquement métriques, des élisions de voyelle stable qui ne brillent que par leur absence.

46. Les cas normaux d'économie d'*e* comme dans *La cigale(e) ayant chanté*, étant des cas de cosyllabation réelle, banale même en prose, ne sont donc pas en eux-mêmes des indices positifs de ce que le poète pratique l'Élision Métrique, c'est-à-dire écrit comme s'il devait « élider » même les voyelles stables.

47. Ceci ne vaudrait évidemment pas pour la césure d'un vers à coupe de composition lâche (cf. § 2.6 sur les coupes à voyelle féminine).

L'étude et la pratique de la versification grecque ou latine a dû inspirer les poètes du XVI^e et du XVII^e qui s'y exerçaient : en introduisaient dans leur pratique vernaculaire l'habitude de l'élision acquise dans l'étude des langues qu'ils admiraient, ils ont sans doute eu l'impression de rapprocher la poésie française de celle de leurs modèles académiques.

48. Car il n'y a pas élision d'une rime féminine sur un mot jonctif initial du vers suivant : la rime reste féminine dans *Mur, ville / Et port*. Dans

À toutes jambes, Facteur, chez l'
Éditeur de La Décadence

autre que l'élision à l'entre-vers est humoristique, c'est une élision morphologique*, et graphiquement réalisée, en sorte que l'Élision n'opère pas, il y a rien à élider métriquement (non simple omission d'*e* optionnel, mais absence même d'option d'*e*)

à l'intérieur du vers, les suites du genre : *Elle a répondu* : « *Aujourd'hui* » ne sont pas moins évitées que celles du genre : *Elle a répondu aujourd'hui*, l'élision d'*u* étant oblignée aussi bien par la citation du mot *aujourd'hui* dans le premier cas que par son emploi (adverbial) dans le second.

Élision Métrique fictive. Il est essentiel d'introduire cette idée, de l'ordre de la fiction ou du *comme si*, dans la caractérisation de la versification classique ; sinon, les vers partagés entre deux voix, deux répliques (au théâtre notamment), pourraient ne pas être des vers ; dans le demi-vers *Parle. — Ote-moi d'un doute* de Corneille, l'*e* de *Parle* est censément élidé⁴⁹ devant un mot que prononcera l'acteur suivant⁵⁰.

Sans doute est-ce une volonté analogue de *continuité et de séparation du vers* qui lui dit à Mallarmé, dans une lettre sur l'impression de ses poèmes (avril 1866) : « Je voudrais un caractère assez serré, qui s'adaptât à la condensation des vers, mais de l'air entre les vers, de l'espace, afin qu'ils se détachent bien les uns des autres ». La même exigence, applicable cette fois au niveau du style, lui fait écrire à Coppée (5 décembre 1866) :

Le hasard n'entame pas un vers (...) Je crois que, les lignes si parfaitement délimitées, ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui sont déjà assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – *se reflètent les uns les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme*. Sans qu'il y ait d'espace entre eux, et quoiqu'ils se touchent à merveille, je crois que quelquefois *vos mots vivent un peu trop de leur propre vie comme les pierreries d'une mosaïque de bijoux* ». (Ah ! qu'en termes galants cette critique est mise !)

Fiction Graphique, ou Langue des vers ? Rimes « pour l'œil » et « normandes »

Il y a lieu de se méfier des notions telles que celle de « rime pour l'œil » qui porte à imaginer que la Fiction Graphique vise essentiellement à fournir des ressemblances *optiques* à la rime, comme si c'était pour la « satisfaction de l'œil »⁵¹. Les caractères s,

49. Je crois (ce serait à vérifier) que ce phénomène est anodin à l'époque du *Cid*, vers 1636. On peut imaginer que l'*e* n'était élidé que fictivement (et perçu comme métriquement négligeable) ; mais peut-être pourrait-on imaginer, par exemple, que c'est FG1 qui ici n'opère pas (quelle était le statut d'*e* optionnel à l'époque, notamment dans la prononciation théâtrale ?). Quoi qu'il en soit, il paraît clair qu'on a globalement affaire à un système fictif au moins à quelque égard.

Divers poètes, comme Musset et Hugo, se donnent la latitude d'« élider » parfois l'*e* féminin devant des mots comme *oui* ou *hold*, aussi bien que de s'autoriser l'hiatus devant ces mêmes mots, qui paraissent donc par eux librement traités comme jonctifs ou disjonctifs.

50. Suivant F. Deloffre (1984, p. 18), dans ce vers de la fable 9 : 2 de La Fontaine, cité par lui en graphie moderne, *Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau*, « les mots *l'autre* et *un* sont liés par l'élision, ce qui rend absurde l'idée même d'une "coupe" ou d'un "silence" ». Mais, à propos du vers suivant, qu'on lit dans la même fable, et que je cite ici d'après une édition de l'époque, *Le voyageur s'éloigne ; et voila qu'un nuage*, comment peut-on concilier l'idée qu'on ne peut pas marquer un silence « surtout » s'il y a un *e* à élider, avec l'idée, soutenue dans le même passage, qu'une virgule ou un point-virgule, même syntaxiquement justifiés, « signal(ent) un silence » ?

Quoique des professeurs d'orthographe puissent penser que la ponctuation moderne exprime des « pauses » plus ou moins longues (idée peut-être utile quand on l'applique à l'exercice scolaire de la dictée), on sait qu'elle est essentiellement un indicateur syntagmatique, et accessoirement sémantique.

51. Comme on lit dans Mazaleyra, 1950-51 : 37-42) ; cf. la notion d'« esthétique visuelle » chez Mazaleyra (1974 : 197s). Ces notions ne sont pas ici contestées en elles-mêmes : le point est uniquement de souligner que les conventions graphiques ne peuvent se réduire et s'expliquer sur ce seul plan.

S, x, X, z, Z, etc, les lettres c, C, g, G, k, K, q, Q, etc. peuvent se correspondre à la rime chez de nombreux poètes : se ressemblent-ils plus que les caractères O et Q, qui ne peuvent pas se correspondre à la rime ? Si les équivalences *graphiquement* conditionnées, et non pas optiques, sur la rime, étaient réellement optiques, pourquoi n'affecteraient-elles pas les voyelles terminales ? Il est vrai que certains, comme Malherbe, ont parfois renforcé ces équivalences dans le sens d'une exacte ressemblance des *caractères*, mais cela ne concernait qu'eux-mêmes, et cette tendance sporadique ne s'est pas établie en convention.

Dès le XVIII^e siècle dans doute, l'illusion que l'ensemble des poètes du siècle précédent rimaient non seulement « pour l'œil » (et non simplement « pour l'oreille »), mais rimaient même plus pour l'œil que pour l'oreille, a pu être provoquée par l'écart entre l'évolution morpho-phonologique de la langue et le conservatisme de l'écriture. Ainsi Laharpe (fin XVIII^e, cité par La Madelaine) prétend qu'au temps de Corneille ou Racine, « il était de principe qu'une rime exacte pour les yeux » suffisait à excuser une rime telle que *enfer* = *triompher*. Le récent *Dictionnaire de poétique* des Usuels de Poche (1993) définit la *rime normande* par le fait qu'elle « permet de faire rimer deux mots de même orthographe, mais dans lesquels une consonne est muette chez l'un et prononcée chez l'autre, comme dans ces vers de *Phèdre* : *Et lorsqu'avec transport je pense m'approcher / De tout ce que les Dieux m'ont laissé de plus cher...* » et commente : « Ce type de rencontre pose à la diction un problème dont les solutions sont toutes les deux également insatisfaisantes : soit prononcer "m'ont laissé de plus ché", ce qui résonne étrangement, soit de ne pas faire entendre le même son dans deux vers qui pourtant riment ». Une troisième solution, peut-être aussi étrange pour nous, devait ne pas l'être pour Jean Racine, courtisan du XVII^e : employer la désinence d'infinitif /er/ à consonne finale vibrante. Ce qui nous apparaît comme une rime pour l'œil, savante, une rime « normande », était pour lui sans doute une rime, simplement.

Le degré réellement fictif (non conforme à la valeur acoustique réelle) de ce que je mets ici sous la notion de *Fiction Graphique* dépend largement (notamment) de l'époque et, naturellement, tend plutôt à croître à mesure qu'on s'éloigne du début du XVII^e siècle⁵². Suivant Yves Morin (1993 : 119), « les rimes écrites au XIX^e siècle auraient presque toutes été phoniquement acceptables pour Lanoue », qui écrivait son dictionnaire de rimes dans la seconde moitié du XVI^e. Dans le même esprit, Martinon (1913 : 305) écrivait déjà : « Je tiens aussi à relever (...) une grave erreur, un préjugé qui est fort général, pour ne pas dire universel, et qui consiste à croire que les classiques rimaient pour l'œil. Rien n'est plus faux. Les classiques riment exclusivement pour l'oreille. On devrait le savoir, depuis la thèse de l'abbé Bellanger, et surtout depuis que l'admirable compilation de Thurot nous a fait connaître à peu près la prononciation des siècles passés. (...) Le poète qui a rimé le plus faussement, – je demande pardon de la liberté grande, – c'est V. Hugo. Il tenait pour bonnes toutes les rimes qu'il trouvait chez les classiques, ne se doutant pas que ce qui avait été bon autrefois, *j'entends pour l'oreille*, avait cessé de l'être depuis longtemps. Quant aux rimes qui eussent été mauvaises autrefois, et qui étaient devenues bonnes, il continuait généralement à se les inter-

52. Dans l'esprit de la convention 2 de la Fiction Graphique et sans aucun fondement phonique sérieux, on a exclu au XIX^e des rimes qui étaient déjà correctes (phoniquement) au XVI^e ; par exemple le dictionnaire de rimes de Quinard (1869) précise que les mots en *-oing* ne riment pas avec ceux en *-oin*, ni *étang* avec *tyran* ; de telles exclusions n'ont « aucun fondement historique » (phonétiquement), souligne Morin (1993 : 121).

dire. » – Sans être aussi catégorique que Martinon, je reconnais donc que la pertinence de l'étiquette de *Fiction* (graphique) peut être réduite pour l'époque de Malherbe : les frontières de ce que j'appelle la *Langue des vers* d'une part, la *Fiction Graphique* d'autre part, sont plus ou moins nettes, ou floues, selon le poète et l'époque, mais surtout elles se sont déplacées historiquement.

À cet égard comme à tant d'autres, il apparaît que l'analyse métrique ne peut pas se dispenser d'être historique, et qu'aucun d'entre nous autres, fût-il agrégé, maître ou docteur, ne peut se glisser sans étude dans la peau d'un écrivain ou d'un lecteur d'une époque révolue et interpréter ses vers à l'aune de son intuition.

4.3.2. Effet des conventions

Comment la combinaison de l'Élision Métrique avec les Conventions 1 et 2 explique-t-elle les contraintes normatives énumérées au début de cette section ?

4.3.2.1. L'hiatus comme défaut d'élision

Soit à versifier une suite comme *parti unique*. Comme *unique* est jonctif (on dit *l'unique* et non *le unique*), elle est sujette à l'Élision Métrique, qui impose d'élider le /i/ de *parti*, mais le résultat phonique de cette opération, /pɑ̃tynikə/, est rigoureusement inacceptable sur le plan grammatical, impensable même. Il faut donc choisir entre l'irrégularité métrique de /pɑ̃tiynikə/ (défaut, c'est-à-dire omission irrégulière, d'Élision Métrique) et l'impossibilité grammaticale de /pɑ̃tynikə/⁵³ (élision invraisemblable). Ainsi ce qu'on appelle la règle de l'hiatus n'est qu'une conséquence bâtarde de la conjonction occasionnelle d'une convention métrique avec une impossibilité grammaticale ; c'est apparemment ce qu'on comprenait au XVII^e siècle, quand on appelait l'hiatus « les deux voyelles sans élision ».

Pourquoi l'Élision Métrique ne nous empêche-t-elle pas de mettre *partie unique* à l'intérieur d'un vers, en forçant à élider le /i/ de *partie* ? Car cette expression, qui fait phoniquement « hiatus » (au sens de : succession de voyelles), est pourtant régulière en poésie classique. Ici intervient la Convention 1 (FG1) qui implique qu'on fait pour ainsi dire d'abord comme si cette expression se prononçait /pɑ̃tiə ynikə/, l'*e* optionnel étant pris en considération ; c'est sur cette suite (fictive) que l'Élision Métrique opère : elle élide la voyelle terminale de /pɑ̃tiə/ devant le mot jonctif, et on obtient le mot /pɑ̃ti/, qui est justement la prononciation que la grammaire actuelle impose ; tout rentre dans l'ordre, l'Élision Métrique ayant émondé ce /ə/ qu'FG1 1 avait fait surgir. La régularité de *partie unique* dans le vers montre, en plus, que l'Élision Métrique n'est pas applicable plus d'une fois à une même frontière de mots : dans /pɑ̃tiynikə/ issu de /pɑ̃tiə ynikə/, elle n'est plus applicable à son propre produit et le /i/ devenu final peut rester ; comme si, dès sa première application, l'Élision Métrique avait soudé les deux mots en un seul et ainsi avait supprimé la frontière de mot qui la déclenchait.

53. Peut-être, au lieu de l'Élision Métrique, pourrait-on envisager la consouffication du /i/, /pɑ̃tjynikə/, mais le résultat serait également agrammatical.

Défaut apparent d'élision

Cet alexandrin de Ponsard, *Et le onzième jour, la tempête calmée* (dans *Ulysse* 2 : 4) présente-t-il un hiatus, défaut d'Élision Métrique dans *le onzième* ? Non, puisque *onzième* est disjonctif. Le seul hiatus repéré par Thieme (1897) chez Coppée, Leconte et Hérédia serait celui de *uhlans* chez Coppée ; mais ce n'est pas non plus un défaut d'Élision Métrique, puisque la forme même du mot *de* implique que *uhlan* y est traité comme disjonctif ; s'il y avait quelque irrégularité, ce serait donc l'irrégularité grammaticale, et non pas métrique, consistant à traiter ce mot comme disjonctif (mais Littré le présente comme tel). De tels exemples sont pourtant rares, au moins chez certains auteurs, qui semblent observer à la lettre la norme académique explicite suivant laquelle la notion pertinente n'est pas celle simplement de mot disjonctif, mais de mot à « h aspirée ». Ces auteurs évitent peut-être les combinaisons du genre *le onze* dans lesquelles le mot disjonctif ne commence pas graphiquement par un *h*⁵⁴.

Excès d'élision ?

Quicherat (1850 : 57 n. 3), rappelant que l'« élision de l'*e* muet final » ne se fait pas devant « *h* aspirée », dit que « les poètes s'y sont trompés plus d'une fois », jugement qu'il justifie par les exemples suivants :

Bien que votre parente, est-elle hors de ces lieux	(Corneille)
Autour de mon chevet étend une aile hideuse	(Regnard)
Très mauvais gîte ; hormis qu'en sa valise	(4+6, La Fontaine)
Aurait rendu, comme eux, leur dieu même haïssable	(Voltaire)

À quoi Tobler (1885 : 61) ajoute cet exemple :

Je meurs au moins sans être haï de vous	(4+6, Voltaire)
--	-----------------

Ajoutons :

Mais libre, et d'un pied ferme heurtant le sol antique	(Barbier, 1831)
---	-----------------

S'agit-il là d'un excès d'Élision Métrique ? Ou bien d'un défaut d'application de FG1, ou d'un écart à la langue des vers, dans laquelle toute option d'*e* devrait être employée devant mot disjonctif ? Aucun de ces diagnostics ne s'impose d'une manière évidente. Cependant, il y a lieu de soupçonner là un problème de langue que les notions de *mot disjonctif* ou d'*h aspiré* ne sont pas assez fines pour aborder ; on peut en effet observer que tous ces exemples présentent un cas d'omission d'*e**, plutôt que d'élision morphologique* ; or parmi les mots dits à *h aspiré*, il y a lieu de distinguer au moins deux classes : 1) ceux qui tendent à exclure systématiquement tout enchaînement à l'initiale (comme *haie* dans l'usage où on doit insérer une pause ou une sorte d'*e* entre *cinq* et *haie* pour éviter l'enchaînement *cin-q'haies*), et qu'on peut caractériser par une *contrainte de séparation syllabique*, et 2) ceux qui tout en étant disjonctifs tolèrent parfois l'enchaînement à l'initiale (comme *hasarder* dans l'usage des personnes qui disent *je hasarde*, mais peuvent enchaîner dans *Pau-l'hasarde une plaisanterie*), et qu'on peut

54. Le *Dictionnaire de Rimes* de Richelet (édition 1760) justifie pourtant *le onze*, mais en parlant d'« aspirer » ces « mots », ce qui est peut-être sa manière d'exprimer l'absence d'élision ou de liaison (la disjonction) ? Que la notion grammaticale d'*aspiration* n'est qu'une périphrase phonétique de la disjonction apparaît explicitement dans cette formule de Littré à *uhlan* : « l'u se prononce avec une demi-aspiration, c'est-à-dire qu'on ne fait avec lui aucune liaison » (italiques mineures).

qualifier de mots *syllabiquement séparables*⁵⁵. Même si les « élisions » citées ici sont relativement rares et parfois signalées comme exceptionnelles ou fautives, on peut donc remarquer qu'il ne s'agit que de cas d'élision faible* (omission d'*e*) devant mot (peut être) syllabiquement séparable ; et sans doute est-ce l'indice, surtout ailleurs qu'à la césure, qu'une telle omission d'*e* paraissait acceptable à l'auteur en langage soutenu⁵⁶.

4.3.2.2. *Le mal d'hiatus*

L'exigence (parfois fictive) de *continuité* n'a vraisemblablement pas grand-chose à voir avec le « souci d'**euphonie** » par lequel Romains & Chennevière (1923, p. 53) comme tant d'autres expliquent l'interdiction d'hiatus, si on entend par *euphonie* un agrément acoustique de la voix. L'hypothèse d'un principe d'euphonie ne rend compte avec exactitude d'aucune des règles du système de la versification classique. C'est afin de s'expliquer l'existence de la règle dite de l'hiatus que les théoriciens du vers français se sont raconté que la succession de deux voyelles à l'entre-mot était un « heurt » (Boileau), un « grincement » (Ténint, 1844, p. 142, corrigeant Boileau), une « collision » (Elwert), voire, à l'intérieur de mots comme *Nèère*, un « supplice » (Henri Morier, 1975, p. 87 : oh quel martyr permanent doivent infliger à ce Saint-Sébastien de l'hiatus l'agré-able nom de *po-ète*⁵⁷, et le titre même de son *Dictionnaire de po-étique et de rhétorique*).

L'hiatus métrique, c'est-à-dire plus précisément le *défaut d'Élision Métrique*, n'est pas simplement évité parce que (comme on le répète), la « rencontre », le « choc » (vous l'entendez ?) de deux « voyelles » serait « désagréable à l'oreille » (problème d'*euphonie*)⁵⁸. Sur un tel sujet, il faut juger par la pratique des poètes classiques plutôt que d'après leurs déclarations. Or ce qu'ils évitent assez scrupuleusement, c'est le défaut d'Élision Métrique, non les « rencontres de voyelles », y compris dans des vers souvent cités comme « euphoniques », au sens de : « agré-ables à l'oreille », « musicaux », etc. Rappelons seulement *Bo-oz*, *Pasipha-é*, *Troi(e) expira*. Martinon (1905) mentionne comme « particulièrement désagréable » la répétition d'une même voyelle, comme dans *La Yamaha à Booz*, disant que « c'est là proprement l'hiatus »⁵⁹. Or les successions de voyelles identiques posent en effet à l'audition (donc éventuellement, par anticipation,

55. Cf. B. Tranel (1987) et Cornulier (1981).

56. J'ai souvenir d'avoir lu quelque part dans l'*Essai de grammaire de la langue française* de Damourette et Pichon que ce 8s de « La Cavale » de Barbier, *L'œil haut, la croupe en mouvement*, devait se prononcer *L'œille haut, la croupe en mouv'ment*. Cette interprétation, impliquant apparemment que pour ces grammairiens du XX^e le vers devait absolument être syllabé d'un bloc, et que l'enchaînement de la consonne finale de *œil* sur le monosyllabe disjonctif *haut* était plus intolérable que l'élision de *mouv(e)ment*, est tout à fait invraisemblable pour un vers littéraire de 1831. Il est beaucoup plus probable que Barbier tolérât cet enchaînement, ou tout simplement qu'il imaginât une rupture de cosyllabation entre devant *haut*, encore qu'on puisse aussi se demander s'il excluait que ce mot ne commence par une consonne (*h* fricatif).

57. Rappelons que c'est dans la po-ésie même que la prononciation dissyllabique de *po-ète* et des mots associés s'est répandue au XVII^e, alors que l'évolution naturelle de la langue conduisait à une interprétation consonnantique du *o*.

58. Cf. « Le vers français classique » dans *Le français moderne* 45 : 2, p. 97-125, avril 77.

59. Le *Stille de l'orateur* (début XVII^e) prescrit d'éviter la succession de deux mots « dont l'un finisse par une lettre qui soit de mauvais accord avec le commencement de l'autre, et qui rendent un son fâcheux à l'oreille ; exemple un *phœnix caché et inconnu, a vie icy* » ; « vous voyez la rudesse de *x*, en *phœnix* avec le *c* suivant, et la rencontre disgraciée de l'*é* en ce mot *caché* avec l'autre *e* voisin, et ainsi des autres » (cité d'après l'*Histoire de la langue française* de F. Brunot, III : 2 p. 699). On voit là deux hiatus qui sont des successions de voyelles identiques.

à la diction) un problème d'analyse⁶⁰ : si les /a/ successifs sont prononcés en continuité, leur distinction et dénombrement, donc le décodage morphologique, risque d'être rendu difficile ; s'il faut, pour coder clairement le nombre phonémique, séparer les phonèmes identiques par des ruptures (par exemple par coup de glotte), le vers y perd de la continuité qui tend à le caractériser (cosyllabation*). Ainsi ce que Martinon lui-même considère comme l'« hiatus véritable » n'est pas un problème d'euphonie au sens musical où on l'entend, mais un problème de difficulté de l'interprétation morpho-phonologique (distinction de phonèmes⁶¹).

Dans un ouvrage récent traitant de morphologie, on lit ceci, au sujet des « grandes tendances de la morphologie du français »⁶² : « Liaison et élision permettent ainsi d'éviter la rencontre de deux voyelles, rare en français, y compris à l'intérieur des mots, où on ne la rencontre guère que dans des emprunts (*aéré, baobab*) ». – Cependant, avez-vous seulement remarqué que les deux premières frontières de mots de cette phrase, de *liaison* à *et*, et de *et* à *élision*, présentent deux hiatus, et encore, dans ce dernier cas, s'agit-il de deux occurrences de la même voyelle [e], cas réputé particulièrement douloureux. Il y a, naturellement, quelques autres hiatus dans cette phrase énonçant leur rareté, je vous laisse le soin de les rechercher, – mais il ne se peut que vous n'ayez déjà compté ces blessures, si chaque « collision » de voyelles vous donne le martyre⁶³.

4.3.2.3. *L'hiatus : stylistique ou métrique ?*

On chercherait en vain dans les *Éléments de métrique française* de J. Mazaleyrat une formulation de la « règle » de l'hiatus. On en trouve une dans *Le Vers français* de l'É. Deloffre, mais formulée, comme chez de nombreux métriciens, en termes purement phonétiques (au moins apparemment), et excluant une voyelle devant un « mot commençant par une voyelle » (cette formulation exclut *le onze*, qui est pourtant régulier ; n'autorise pas *le héros*, qui l'est aussi ; autorise *joli oiseau* qui pourtant est exclu, à moins qu'on n'appelle « voyelle » le /w/ initial de /wazo/, ou encore, qu'on tienne compte de ce que la forme graphique de *oiseau* commence par la lettre « o » et qu'on considère que cette *lettre* s'entend, et *est* une voyelle⁶⁴) ; de telles confusions, sur des notions simples et fondamentales, sont traditionnellement communes, mais l'étude

60. Cf. « Sur la notion de consonne et de syllabe en français », dans *Linguisticae Investigationes* X : 2, 275-287, Benjamins, Amsterdam, 1986.

61. Martinon (juin 1907, juin, p. 160) se demande, comme indigné : « Comment Verlaine peut-il écrire : *Mon ombre se fendra à jamais en nombre ?* ». La succession de voyelles identiques pourrait-elle ici figurer la fusion, justement dans *fendra à jamais* ?

62. J. Gardes-Tamine, *La Grammaire : phonologie, morphologie, lexicologie*, Colin, 1988, p. 46.

63. Pour illustrer l'idée que l'hiatus choque l'oreille, on donne parfois en exemple l'omission d'une élision ou liaison recommandée ou usuelle en conversation soignée. Ainsi on m'a appris à l'école que *dan-un panier*, au lieu de *dan-zun panier*, était laid ; mais ma maîtresse disait même *dix heures zet demie* : c'est le fait même de faire beaucoup de liaisons, ou d'en faire peu, qui paraît, à certaines personnes soucieuses de bien parler, élégant, ou inélégant. Cependant il « faut » dire *Tu as raison* (hiatus), et non *T'as raison* (élision). D'une manière générale, un certain nombre de francophones trop instruits sont habitués à imaginer que leur « oreille » souffre quand ils entendent une phrase réputée peu correcte quel que soit le statut de cette incorection.

64. Il est vrai qu'on enseigne encore dans l'enseignement secondaire français qu'il y a six *voyelles* en français, qui sont en fait certaines *figures* de l'alphabet (lettres) ou nombre de six seulement, à savoir *a, e, i, o, u, y*. Le lecteur n'a pu remarquer que dans ce passage, comme dans beaucoup d'autres où c'est peut-être moins visible, l'écrit *oiseau*, en six lettres de notre langue graphique, ce que je nommerais, oralement, /wazo/, pour désigner « un mot » identifié à la fois sous deux formes, acoustique et orthographique, ainsi reconnues équivalentes.

métrique a pour objet plutôt la pratique réelle des poètes, dans la poésie, que les « règles » formulées par des doctes dans des traités de métrique.

Jean Mazaleyrat se justifie de son silence (1974, p. 181) en écrivant :

Les impressions auditives et les associations correspondantes, les combinaisons, rappels ou heurts de consonnes, les modulations de voyelles, la pratique ou la proscription de l'hiatus peuvent être le fait de n'importe quel énoncé : c'est affaire là de stylistique générale, non de métrique, et il paraît de bonne méthode, malgré la tradition de l'école, d'exclure du domaine proprement métrique les considérations habituelles sur l'harmonie des sons ou sur les règles de l'hiatus.

Cette analyse n'est pas incompatible avec celle de F. Deloffre, qui considère l'hiatus que les poètes évitent comme une succession de voyelles. Comme nous l'avons vu, elle est inexacte. Ce qui est évité, à l'intérieur du vers, c'est qu'une voyelle non graphiquement protégée par une lettre-« consonne » soit suivie d'un mot jonctif (que celui-ci commence par une voyelle ou par une consonne glissante). Il ne peut donc pas s'agir simplement d'« impressions auditives », et contrairement à ce qu'on peut supposer, le défaut d'Élision Métrique (compte tenu de FG1 et FG2), évité dans les vers, ne l'est pas en prose – où le simple fait de l'envisager fait peu de sens ; la définition de l'hiatus métrique ne ressortit donc pas à la « stylistique générale », mais bien à la métrique (même si ce n'est pas son objet central), parce qu'elle est concernée par les conventions réglant la réception des vers écrits. Du reste, les *Éléments de métrique française* traitent de ces conventions quand elles s'appliquent à la rime ; l'analyse en termes de Fiction Graphique les traite simultanément à la rime et à l'intérieur du vers parce que ce système forme un tout.

4.3.2.4. Principes de l'exclusion de « V e C »

Soit à versifier une suite comme *partie fine*. La Fiction Graphique nous oblige d'abord à considérer qu'elle se prononce /partɪəfinə/, l'e optionnel correspondant à une voyelle. Malheureusement, comme *fine* n'est pas un mot jonctif, l'Élision Métrique n'a pas lieu d'élider le /ə/ final de *partie*, ainsi amené à compter dans la mesure du vers. L'exclusion de *partie fine* à l'intérieur du vers résulte donc d'une interférence de la Fiction Graphique, qui oblige à compter l'e de *partie*, avec la grammaire, qui l'exclut depuis longtemps (cf. Deloffre, 1973, p. 20). Elle montre, accessoirement, que seule l'Élision Métrique est habilitée à supprimer régulièrement des voyelles dans le vers. Il existe quelques exceptions notoires à cette exclusion ; par exemple Molière (1971 : t. I, 220) peut mettre en vers *La partie brutale alors veut prendre empire / Dessus la sensitive*..., pour ridiculiser⁶⁵ (au moyen de la mesure contextuelle 6-6) une prononciation pédantesquement archaïque de *partie* ; dans un vers comme *Galatée, qui m'es plus douce que le thym* chez Valéry (1957 : 263), la prononciation de l'e de *Galatée* veut sans doute être une grâce surannée. Ainsi dans les suites du type « VeC », il faut choisir entre une irrégularité métrique (par négligence de FG1, ou par excès d'élision) et une irrégularité (ou particularité) grammaticale de nature toute différente.

65. Je dois cette remarque à Bernard Cerquiglini. D'une manière compossible, dans l'*Album Zutique* (vers 1873), l'hémistiche *phthisie pulmonaire*, de Raoul Ponchon, peut parodier par sa *phthisie* le pédantisme médical ou évoquer un style de complainte.

Les principes de l'exclusion de l'*e* instable non élidable, et de la pertinence des « consonnes » graphiques finales de vers, pour le décodage rimique, n'ont pas à être expliqués séparément, puisqu'ils ne sont que des implications directes de la Fiction graphique.

4.3.2.5. *Rimes que pour l'œil*

Ces vers d'Alphonse Allais,

Les oiseaux de Jupin, les aigles
Assurément ne sont pas bigles ;
Car on m'a parfois dit qu'ils aiment
À regarder bien fixement...

sont pas des vers mais de la blague⁶⁶, et montrent, par l'absurde, que dans la poésie, les contraintes d'équivalence graphique à la rime (ici, *igles* = *igles*, *ment* = *ment*) se combinent avec les équivalences phoniques plutôt qu'elles ne s'y substituent.

4.4. INTERFÉRENCES DE LA FICION GRAPHIQUE AVEC LES RÉGULARITÉS SENSIBLES

4.4.1. Régularités métriques théoriques/sensibles

Le système de la Fiction Graphique peut être considéré comme abstrait dans la mesure où les contraintes qu'il implique ont sans doute souvent été perçues indirectement sous la forme de contraintes négatives dérivées. À mesure qu'on s'éloignait du XVI^e siècle, les poètes avaient sans doute moins le sentiment d'appliquer (ou de ne pas enfreindre) une règle positive d'élosion que celui d'établir, ou de respecter, une règle négative excluant aux frontières de mot les « rencontres de voyelles » (en fait, voyelle + mot jonctif).

Ce renversement a des conséquences idéologiques intéressantes dans la théorie littéraire. Pour expliquer cette opération positive qu'est l'Élosion Métrique, il faut reconnaître un principe positif de constitution du vers – quelque chose comme l'idée de cosyllabation –. Comme l'Élosion Métrique, à part quelques cas comme celui de l'*e* optionnel, était inapplicable en français (on ne pouvait élider l'*i* dans *parti unique*), à défaut de pouvoir imiter positivement l'élosion des poésies grecque, latine et romane, les poètes français se sont en fait contentés de ne *pas* montrer qu'ils n'appliquaient pas cette belle règle, en évitant tout simplement les cas d'impossibilité d'« élosion ». Prenant cette attitude négative dérivée pour une attitude fondamentalement négative, les théoriciens du vers ont développé deux sortes d'explication, voire de légitimation, du tabou supposé :

1) Les explications naïves, grossièrement contradictoires et arbitraires, selon lesquelles ce qu'on appelle hiatus en vers est laid en soi, avec des variantes sophistiquées, mais non moins naïves, selon lesquelles c'est « parfois » laid (on est nuancé, fin) ; dans

66. Mozulevrat (1950/1951 : 43) cite également les rimes *Rosendaël* = *réel*, *différent* = *connurent*, dans *Le Poète assassiné* d'Apollinaire. Les « dernières » poésies de Rimbaud semblent présenter, parfois, des curiosités de ce genre : recherches esthétiques ou parodie d'un système ? (cf. J.P. Bobillon, 1991).

ces variantes, l'interdiction d'hiatus est critiquée comme trop « mécanique », et on aime à faire appel au « bon goût » judicieux de chaque poète. Discours faiblard, et de peu de prestige.

2) Les explications masochistes, supérieurement prestigieuses, de ceux qui, sensibles à l'imbécillité des explications esthétiques, se résignent comme Gautier ou Valéry à voir dans l'interdiction d'hiatus et dans les autres interdictions supposées des contraintes purement négatives uniquement destinées à *faire suer* les poètes ; ce paradoxe désespéré a donné lieu à des développements inspirés : *Oui, l'œuvre sort plus belle / D'une forme au travail / Rebelle*, s'exalte Gautier dans « L'Art » ; « les exigences d'une stricte prosodie sont l'artifice qui confère au langage naturel les qualités d'une matière résistante... Si elles n'étaient pas à demi insensées... elles seraient radicalement absurdes... il faut peiner », pontifie Valéry (« Au sujet d'Adonis », *Variété*). Si la doctrine masochiste paraît peu plausible⁶⁷ pour l'époque où les règles de versification se sont instaurées, elle peut sembler l'être pour leur survivance sous forme d'interdictions ; mais une explication plus vulgaire, plus générale, et plus vraisemblable dans la culture française est le prestige et le poids de tout académisme, si absurde qu'il soit : les poètes n'ont pas inventé des interdictions pour mieux se gêner ; ils ont plutôt eu peur de s'en débarrasser, d'avoir l'air de se donner des facilités, etc. – et, surtout peut-être, le système de la Fiction Graphique fournissait un codage contribuant à la lisibilité métrique des vers.

Les régularités métriques théoriques impliquées dans la régularité officielle peuvent être distinguées des régularités métriques sensibles plus ou moins cohérentes, variables et reconnues, qui guident instinctivement les auteurs et les lecteurs écrivant ou lisant les vers. Les métriques théorique et sensible peuvent interférer de diverses manières (sans parler des cas où leur interférence est inextricable, ou leur distinction prématurée). Soit ces deux 4-6-syllabes de Valéry dans « Le cimetière marin » :

Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
Qui te remords l'étincelante queue

La Fiction Graphique et l'alternance des rimes nous obligent à prendre en considération les /ə/ correspondant aux *e* instables de *ivre*, *de*, *bleue*, *te*, *remords*, *étincelante* et *queue* (ceux de *hydre* et *absolue* étant élidables). Mais la majorité des familiers du vers classique traitent en fait distinctement les *e* instables de *bleue* et de *queue*, dont ils ne prennent conscience qu'intellectuellement et à la réflexion, des autres, dont ils sont tout à fait conscients dans leur sensibilité, même s'ils ne les font pas clairement sonner dans une éventuelle diction. Cette distinction est démontrée par le fait que peu de ces lecteurs⁶⁸ s'aperçoivent spontanément des exceptions à la règle d'alternance des rimes masculines et féminines, alors même que le moindre vers faux les fait sursauter ; ou encore, par le fait qu'ils ne remarquent même pas un mot comme *amie* à la rime (lors qu'elle est régulièrement féminine), alors que dans l'alexandrin *Nulle des nymphes, nulle amie, ne m'attire* (Valéry, 1957, p. 126) le même mot les frappe par son traitement archaïque. La Fiction Graphique n'est pas mise en cause par une telle discrimination ;

67. Y.-Ch. Morin m'objecte à ce sujet une étude d'Atkins sur les vers mesurés.

68. Que représente donc, au juste, mon « lecteur familier de poésie classique », que je supposais à la fois notre contemporain et juge pertinent de siècles antérieurs ? Quand j'ai rédigé ce chapitre, je ne me préoccupais pas, par exemple, des lecteurs du XVII^e, par exemple vers 1630 : j'ignore ce qu'il en était exactement à cette époque

celle-ci montre seulement que les lecteurs ainsi évoqués possèdent une métrique sensible où les équivalences de nombre vocalique sont fonctionnelles, mais où l'opposition des vers masculins et féminins n'a pas un statut ferme dans leur lecture spontanée, qui à cet égard est un filtre : ils appliquent la Fiction Graphique là où elle est nécessaire à l'exigence de leur métrique sensible (équivalence des mesures), et ils ne l'appliquent pas là où elle n'est pas requise par cette même sensibilité (régularité en genre).

Le fait qu'à partir du XVII^e les séquences du type « V e C » aient pratiquement disparu à l'intérieur du vers et perduré à la rime pourrait s'expliquer par le fait que les systèmes reposant sur l'opposition des vers masculins et féminins (par exemple la « règle » d'Alternance en genre), voire cette opposition elle-même, n'étaient plus si constamment sensibles et tendaient – variablement sans doute selon l'époque, l'auteur, le style, voire le mode de consommation, par lecture ou audition – à passer du domaine du sensible dans celui du théorique ; ceci paraît analogue au fait qu'à partir de la fin du XIX^e, certains poètes comme Rimbaud ont négligé la régularité des rimes en genre, ou FG1, avant de négliger cette convention à l'intérieur du vers, où elle correspondait à un fait de langue des vers pertinent pour la mesure : il est plausible que dans certaines oeuvres du XIX^e, la régularité de l'alternance en genre soit, au moins en partie, une régularité « de papier », reflétant un scrupule de l'écrivain en train d'écrire et non son seul instinct rythmique.

Les métriques théorique et sensible interfèrent d'une autre manière dans le cas des rimes. En principe, la rime (opposée à l'assonance) est une équivalence métrique entre unités métriques, réalisée par équivalence phonique complète de leurs terminaisons à partir de leur dernière voyelle masculine comprise. En général, le principe de la rime est à l'œuvre aussi bien dans les métriques sensibles que dans le système abstrait, de sorte que les poètes se sentent obligés de rimer en conformité, simultanément, et à la Fiction Graphique, et à quelque prononciation plausible. Suivant cette double exigence, qui réduit considérablement les possibilités de rimer régulièrement, ils évitent à la fois, et de faire rimer des mots comme *aigle* et *bigle* (uniquement pour des raisons phoniques évidentes), et de faire rimer des mots comme *début*, *sud* ou *zut* (qui peuvent avoir même son final pour la Fiction Graphique, puisqu'elle néglige l'opposition de voisement entre *t* et *d*). Pourtant certains poètes tendent à faire une différence entre ces deux sortes de cas : alors qu'aucun ne ferait jamais rimer *aigle* et *bigle*, ou *bol* et *bal* dans des vers prétendument classiques, des rimes comme (*eux*) *tous* = *genoux*, sont parfois pratiquées, semble-t-il⁶⁹, voire recherchées avec une certaine affectation, en dépit, ou à cause, du contraste phonique entre une consonne finale et son absence (au XIX^e). Cette amorce de discrimination entre voyelles et consonnes à la rime correspond précisément à la distinction entre rime intégrale* et rime vocalique ou assonance* : cette dernière implique seulement l'équivalence finale des voyelles à partir de la dernière voyelle métrique (ou masculine). Dans de tels cas, l'équivalence rimique semble être affaiblie sur le plan phonique (de la rime intégrale à la rime vocalique) tout en étant maintenue dans sa rigueur sur le plan graphique : la rime est intégrale sur le papier, mais vocalique phoniquement.

69. Pour avoir des certitudes sur ce point, il faudrait en savoir plus sur la valeur phonique des mots en question (pour chaque auteur) à l'égard de la présence ou de l'absence des consonnes finales.

4.4.2. Intervention des écoles de diction

Les manières de dire des vers, que j'ai veillé à distinguer soigneusement des principes déterminant si un vers écrit est régulier ou non, tendent parfois à se normaliser et à s'institutionnaliser chez les personnes qui, par profession, ont à parler de poésie, ou surtout à en réciter. Les « écoles » de diction qui en résultent incorporent forcément des principes qu'il est naïf de prendre sans examen critique pour la bonne théorie de la régularité des vers (cependant ces principes de diction peuvent rétroactivement influencer l'évolution de la métrique ; cf. Lote, 1955).

Une caractéristique des doctrines de diction est de prendre tel ou tel aspect isolé de la FG pour argent comptant, et d'en tirer les conséquences, en les réinterprétant à la lumière d'une structure phonologique moderne. Qu'est-ce donc, par exemple, que ce principe selon lequel il faudrait « faire toutes les liaisons » dans le vers ? Il n'a rien à voir avec les règles définissant la régularité de cette chose écrite qu'est le vers : qu'on prononce, avec toutes les liaisons pour avoir tout bon, *La mort (t) a des rigueurs (z) à nulle autre pareilles* (Malherbe), *Eux, (z) ils parlent à ce mystère* (Hugo), *celui qui met un frein (n) à la fureur des flots* (Racine), *Belles, (z) et toutes deux joyeuses, (z) ô donneur !* (Hugo), – *Certes. – Et l'on verra si leur peau s'accoutume...*⁷⁰ (cf. § 4.3.1.1), ou bien que, sensible au ridicule à partir d'un certain degré, on renonce à faire la liaison systématiquement, peu importe : ces vers n'en sont pas moins reconnus réguliers. Manifestement, l'idée du principe de liaison universelle dans le vers est favorisée par un désir d'expliquer⁷¹ pourquoi des suites comme *toit aussi* ou *frein à main* sont reçues comme régulières dans le vers malgré l'exclusion de l'hiatus. Et l'inadéquation théorique de cette explication est flagrante, au moins dans la langue moderne, puisque les consonnes finales graphiques doivent être prises en considération aussi en fin de vers, pour la rime. Le principe de liaison, à le supposer applicable, n'explique qu'une partie des faits impliqués par la FG.

Jusqu'au début du XVII^e au moins, notamment dans un style soutenu, une analyse différente peut être pertinente. Dans ce 4+6s de Tristan (*Plaintes d'Acante et autres œuvres*, 1633), *Que de clartez & que d'aimables choses*, le *cl* de *clartez* n'est pas sujet à l'Élision Métrique, non nécessairement du fait de la liaison, puisque le *s* de pluralité serait phoniquement présent aussi bien en fin de vers ; on pouvait donc sans doute à l'époque prononcer [klartes] (notamment en cas de pause à la césure) aussi bien que [klartez] (avec voisement de liaison).

Signalons en passant un autre problème du même ordre : si on déduit le principe de liaison universelle de l'idée que le vers est une espèce de mot total, traité comme une unité syntaxiquement dense et pour cette raison cosyllabée, alors, puisque les consonnes finales de *cinq*, *huit*, *tous*, *plus*, tombent dans les contextes denses de *cinq fois*, *huit fois*, *tous les jours*, *plus vite*, faudra-t-il désormais les faire tomber partout devant

70. Hugo, dans « Welf, castellan d'Osbor » *Poésie* III, p. 310.

71. Cette démarche est explicite chez Fred Deloffre, qui écrit dans *Le Vers français* (1973, p. 19) que l'interdiction d'hiatus en poésie « implique évidemment que celui qui lit un poème doit faire toutes les liaisons » (italiques miennes). Rappelons que cette implication n'a rien d'« évident », car c'est l'ensemble des conventions concernant la graphie, qu'il faut décrire (il faut expliquer aussi la possibilité de *Troie ira* dans le vers et le rôle des graphies de consonne à la rime, ce que le principe de liaison n'explique pas), sans oublier, d'autre part, l'évolution historique de la morpho-phonologie du français.

consonne à l'intérieur des vers, même en fin de phrase comme dans *Ils sont cinq, prenez-les tous, Vous l'aimez plus*, sous peine de mal dire les vers ?

Liaisons honteuses

On peut appeler ainsi les liaisons que des diseurs se croient obligés de faire (puisque « il faut faire toutes les liaisons »), mais marmonnent tout bas, parce qu'ils ont tout de même le sentiment du ridicule. Ainsi F. Deloffre (1973, p. 19), selon qui « celui qui lit un poème doit faire toutes les liaisons », « conseille vivement » de faire la liaison à la césure de l'alexandrin *Honorés par les pas, éclairés par les yeux*, mais « légèrement », et Milner et Regnault (p. 56) prescrivent la prononciation d'un /t/ de liaison entre *dit* et *Et* dans l'alexandrin *Il dit. Et moi, de joie et d'horreur pénétrée*, mais en spécifiant que ce /t/ obligatoire s'articule « faiblement » et en se syllabant avec le /i/ de *dit* plutôt qu'avec le /e/ de *Et* ; car ils posent en principe que « pour la métrique, le vers est traité comme un seul mot phonologique » (p. 35), d'où, selon « la science », il s'ensuivrait⁷² que pour la métrique « toutes les liaisons se font à l'intérieur du vers » (p. 52).

La règle de liaison universelle dans le vers n'a pas été proclamée de tout temps et me paraît ressortir au domaine de ce que certains grammairiens appellent les faits d'*hyper-correction* (indépendamment de son aspect éventuel de réanalyse rétrospective). Pour ne citer qu'un exemple, on peut lire, dans une publication du *Journal de l'Académie Française*⁷³ en 1757, sous la plume de l'abbé de Choisy, à propos du vers, *Elle a le teint uni, belle bouche, beaux yeux* :

Il semble que pour éviter l'*hiatus*, on pourrait prononcer le *t* final de *teint*, & dire, *elle a le teint uni* ; mais la Poésie souffre cette cacophonie, & prononce, *elle a le tein uni*.

Ne nous croyons pas obligés d'en faire plus que les académiciens ecclésiastiques de l'Ancien Régime.

Ce filtrage théorique des faits a une première raison pratique : à cause précisément du phénomène de la liaison, en français moderne, la prononciation des consonnes

72. Les idées exprimées par Milner & Regnault sur les rapports de la liaison, de l'*e* instable et de l'unité syntaxique censément définie sous le nom de « mot phonologique » impliquent, entre la non-liaison, vue comme disparition de consonne, et l'absence d'*e* instable vue comme disparition, un parallélisme linguistique douteux (les conditionnements de ces phénomènes ne sont pas du même type, et il convient de distinguer les éliminations* phonétique et morphologique).

« Tout *e* muet doit tomber à la fin du mot phonologique », affirment Miller et Renaud, p. 32 (cette « loi » de « la » langue <p. 31>, censée nous venir de « la science », ne découle en tout cas pas de l'observation attentive des faits). Qu'on ajoute le « Principe constituant » selon lequel « pour la métrique, le vers est traité comme un seul mot phonologique » (p. 35). Ainsi serait enfin fondée sur « la science » l'idée des métriciens modernes selon lesquels « à la fin du vers, le *e* tombe et ne compte pas pour la métrique ». Sur la distinction essentielle, dans la métrique classique, des voyelles hors-mesure (en surnombre) et des voyelles « éliées », voir ci-dessus le chapitre 2.

Une autre caractéristique aberrante de « la science » de « la langue » et de la phonologie de Milner et Regnault est qu'elle embrasse cavalièrement plusieurs siècles (ainsi les acteurs d'aujourd'hui disposeraient enfin de solides « principes » scientifiques, au lieu des « recettes » de jadis, pour dire « n'importe quel alexandrin » qui viendrait les chercher, du XVII^e au XIX^e au moins). Or le statut des consonnes finales au milieu du XVII^e n'est pas celui des consonnes finales dans la langue de Victor Hugo ou dans la nôtre. Le conservatisme de la graphie, et l'émergence progressive des conventions d'interprétation du vers écrit comme « Fiction », font illusion.

73. Dans *Opuscules sur la langue française* par divers Académiciens, p. 261-262, Paris, Bernard Brunot, 1757.

finale de mot devant mot jonctif à l'intérieur du vers n'est pas toujours si ridicule ; en fin de vers, où elle est irréductible à un fait de liaison, elle est presque toujours complètement absurde en français moderne ; il n'est pas question, par exemple, de prononcer /mistikəs/ pour *mystiques* à la fin du sonnet « Les chats » de Baudelaire (1961, p. 64). Ce filtrage est analogue à ceux de la métrique théorique par les métriques sensibles. Il a une deuxième motivation, plus sérieuse : en français moderne, la liaison, grammaticalement justifiable en fonction notamment de la cohésion syntaxique des mots liés, est un phénomène de cosyllabation ; elle tend à mélanger syllabiquement deux mots associés syntaxiquement. L'idée qu'il faut faire toutes les liaisons dans le vers est donc en heureuse harmonie avec l'idée que, dans le vers, tous les mots tendent à se cosyllaber. Et, de ce principe, il faut évidemment exclure les entrevers ; car il est manifeste, et bien reconnu, que la cosyllabation, loin d'être la règle, y est à l'inverse l'exception. Enfin la notion même de liaison, dans cette doctrine, est historiquement filtrée par l'évolution de la langue et la fixité de la versification : à l'époque où ont commencé à s'établir les principes de la versification littéraire classique, un grand nombre de consonnes finales de mots n'étaient pas encore tombées ; celles-là n'étaient donc pas là pour la liaison, qui est une présence plutôt exceptionnelle de consonne (pas plus que dans *par hasard* le /ʁ/ de *par* n'est là pour la liaison) ; elles se prononçaient devant voyelle⁷⁴, dans le vers, comme en fin de vers. Mais il n'empêche ; le principe de liaison a pour lui tant d'apparence, et tant de gens instruits le prennent à la lettre, qu'il ne peut pas ne pas avoir réellement influencé la pratique des poètes à qui on l'a inculqué ; seulement il n'a pas affecté dans leur principe et durablement les critères de la régularité.

74. Au XVII^e, un certain nombre de consonnes qui n'apparaissent plus aujourd'hui que dans le cas spécial de la liaison, c'est-à-dire sont généralement absentes, étaient à l'inverse généralement présentes (par exemple, en fin de phrase, ou devant voyelle), et ne pouvaient ou devaient toucher que devant consonne en contexte syntaxiquement ou stylistiquement dense. On recommandait de dire en vers /idi(t)/ ou plutôt que /iɖi(t)/ (*il dit*). Une trace de ce système est encore aujourd'hui, par exemple, le mot *huit* qui peut « perdre », dans *huit(t) francs*, le /t/ final qu'il a forcément en fin de phrase ou devant voyelle, ou du moins mot jonctif (*élision de consonne finale devant consonne**).

GLOSSAIRE
et
FORMULAIRE

1. GLOSSAIRE

accent. On oppose souvent des parties voisines de la chaîne phonétique, généralement voyelles ou syllabes, comme *accentuées* (ou *inaccentuées*) selon qu'elles paraissent plus (ou moins) particulièrement remarquables, ou perceptibles, ou mises en valeur de quelque manière que ce soit, les unes par rapport aux autres. L'*accent* serait alors ce qui rend par exemple une voyelle ou une syllabe plus remarquable, ou plus perceptible, etc., que tel ou tel segment voisin. La notion d'*accentué/inaccentué* est donc purement comparative et peut refléter une opposition du type *principal/secondaire*. Comme on parle souvent d'accent non seulement à propos de productions phonétiques particulières, mais de syntagmes ou de phrases susceptibles d'être réalisés phonétiquement de manières très variées, on qualifie souvent d'*accentués* (ou *inaccentués*) des segments de syntagmes dont on considère qu'ils risquent d'être accentués ou devraient « normalement » l'être dans une réalisation phonétique (des notions plus prudentes comme *accentuable*, *accentogène*, sont employées peut-être parfois en ce sens). Il y a inévitablement beaucoup de flou et, par suite, de confusion et de malentendus, dans ce domaine de l'analyse linguistique.

On distingue communément plusieurs types ou fonctions d'accentuation en français :

Un accent parfois dit, selon le point de vue choisi, **tonique**, ou **de groupe**, ou **syntactique**, ou ici **accent conclusif** (ou **syntagmatique**), censé affecter, ou risquer d'affecter, la dernière voyelle masculine* (DVM), qui est également la voyelle conclusive*, de certains constituants ou syntagmes¹, ou du moins segments pertinents de l'énoncé. Dans *C'est un... petit oiseau* (avec suspense après *un*), on peut imaginer un accent conclusif du mot *petit* sur son [i], sur *oiseau*, ou sur *petit oiseau*, sur son [o] conclusif, mais aussi, sur *un*, qui ne clôt pas un syntagme, en tant que segment d'énonciation détaché par la pause ; de même, dans *On dit mer...* adressé à un enfant censé compléter le mot *merci*, la syllabe initiale du mot *merci* est « accen-

1. La distinction radicale faite notamment chez Mazaleyrat (1974 : 12, 110), Mazaleyrat & Molinié (1989 : 2), entre un accent *tonique* de mot ou de « mot phonétique » et un accent *grammatical* de groupe, telle notamment que les accents « grammaticaux » pourraient se superposer aux « toniques » ou s'en décaler, ne me paraît pas clairement fondée en français. Remarquer que lorsqu'on cite des mots pour montrer qu'ils ont un accent de mot, le fait même qu'on les cite leur confère une certaine autonomie. Ce qu'on présente parfois en français comme un accent « de mot » qui se placerait sur la dernière voyelle stable, ou masculine, de mots conjoints ou non « grammaticaux » n'est donc vraisemblablement qu'un cas particulier de ce qu'on appelle d'autre part l'accent de groupe ou de syntagme. Dès lors la comparaison directe, sur un pied d'égalité, de l'accent tonique (supposé) de mot en français, et de l'accent de mot dans une langue où il est lexicalement distinctif (comme l'italien ou l'anglais) risque d'être en partie illusoire. Cf. critique*.

tuable » en tant que concluant un segment pertinent d'énonciation. De tels cas où un segment énonciatif ne se confond pas avec un syntagme montrent que l'accent *conclusif* n'est pas forcément *syntagmatique* : il est ou paraît syntagmatique dans la mesure où on imagine généralement que les segments réels d'énonciation, et leur rythme, coïncident servilement avec la structure syntaxique supposée de l'énonciation, ce qui est en effet assez banal en situation de lecture (et justement les discours grammaticaux sur l'accentuation se présentent le plus souvent à nous sous forme écrite, et avec des exemples écrits, renforçant ainsi cette croyance).

Un **accent initial d'insistance**, pouvant se concentrer sur l'initiale d'une expression, objet d'insistance. On peut distinguer un accent d'insistance **distinctif**, portant sur la première syllabe ou voyelle de l'expression, comme dans *C'est un australien, pas un américain* (accent initial d'insistance sur *australien*), ou *Je suis venu ici pour dormir, pas pour travailler* (accent initial d'insistance sur *pour dormir*)², et un accent d'insistance, disons, **exclamatif**³, parfois dit **affectif**, pouvant toujours tomber sur la première attaque syllabique, mais tendant parfois à se reporter sur la seconde (pourvu qu'elle soit masculine) si la première n'est pas consonantique (*C'est terrible ! C'est épouvantable !*) ; l'accent peut se reporter sur la seconde attaque même si celle-ci est également dépourvue de consonne, et ne peut pas se reporter jusque sur la troisième (*C'est ahurissant !* peut-être, *C'est ahurissant !* mais non *C'est ahurissant !*).

Un **accent alternatif** (parfois dit **binaire**, ou **iambique**, &c.). On peut l'illustrer par les scansionnements un peu mécaniques du genre *Je vous paierai lui dit-elle...* dans lesquelles on accentue (parfois) une syllabe sur deux, généralement anticipatoirement (« à reculons ») à partir d'une conclusive, donc peut-être de l'accent syntagmatique. L'accentuation alternative peut exprimer l'insistance : *Il n'en est pas question !* Elle est donc peut-être une modalité d'accentuation globale plutôt qu'un type fonctionnel contrastant avec les précédents.

Cependant tout cela reste problématique et controversé, au moins pour le français, où la notion d'accent et l'analyse de l'accentuation sont si loin d'être l'objet de consensus que toute analyse ou théorie métrique fondée sans éclaircissement sur cette notion encourt le risque d'être floue, ne serait-ce – entre autres raisons – que parce que l'accentuation en français est variable (une même phrase peut s'« accentuer » de bien des façons différentes) et en bonne part graduelle plutôt que discrète (nuances parfois délicates, plutôt qu'oppositions tranchées) ; en tout cas la description esquissée ci-dessus de types ou modes accentuels est forcément caricaturale, terriblement restrictive... comme souvent dans les traités de métrique française. C'est une des raisons pour lesquelles il est souvent plus précis (et parfois plus pertinent) de parler de dernière voyelle masculine*, ou de voyelle conclusive* d'une

2. Contrairement à ce qu'on enseigne parfois, l'accent d'insistance n'est donc pas forcément un accent « de mot » ; c'est, ou ce peut être, un accent de groupe, d'expression ; dans le présent exemple, on peut accentuer l'initiale de *pour dormir* pour souligner l'idée même de *dormir*.

3. « La passion dispose de la prosodie, presque comme il lui plaît ; elle exécute les plus grands intervalles, et celui qui s'écrie dans le fort de sa douleur : *Ah, malheureux que je suis*, monte la syllabe d'exclamation au ton le plus élevé et le plus aigu, et descend aux tons les plus graves et les plus bas, faisant l'octave ou même un plus grand intervalle, et donnant à chaque son la quantité qui convient au tour de la mélodie » (Diderot, *Le Neveu de Rameau*). Cette syllabe d'exclamation correspond sans doute à notre accent exclamatif d'attaque syllabique (*Ah malheureux que je suis !*).

expression, que de syllabe accentuée. Du reste, on peut se demander si la règle souvent supposée suivant laquelle la dernière voyelle d'une mesure classique (vers ou sous-vers) devrait être « accentuée » ne découle pas du fait qu'elle est généralement conclusive (donc dernière masculine) d'une expression linguistiquement pertinente ; en tout cas, quand on *lit* Racine ou Hugo, on peut à peu près *constater* le caractère conclusif d'une voyelle à certains égards, mais non son « accent », celui-ci pouvant être plutôt éventuellement imaginé ou supputé (par ex. dans un esprit hypothétique de reconstitution historique) à partir de l'identification de la voyelle conclusive.

À un certain niveau d'analyse, les voyelles ou syllabes *féminines* d'une expression française peuvent correspondre à certaines *post-toniques* de langues à accent « tonique » lexicalement distinctif. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de voyelles postérieures à une voyelle conclusive en tant que dernière de rang principal (« tonique »), ou du moins de rang non secondaire (non *e* optionnel)⁴.

Cf. § 2 n.23, accent d'une partie représentative.

accompagnement. Voir **mètre**.

Alternance en genre (AG). Système consistant à changer de genre à chaque fois qu'on change de timbre rimique, c'est-à-dire à chaque fois que le schéma rimique le permet : si deux vers successifs ne riment pas entre eux, alors ils sont de genre différent : si l'un est masculin* l'autre est féminin*). Le système de l'alternance en genre peut être simplement **intra-strophique** (fonctionnant à l'intérieur des strophes, mais non à leurs frontières, comme souvent encore au XVII^e), ou **trans-strophique** (fonctionnant même aux frontières de strophes), voire **continu** comme chez Hugo qui tend à le pratiquer d'un bout à l'autre d'un même poème même métriquement composite. Voir § 3.2.5 et § 5.4.5.

Ersatz d'AG : **Alternance vocalique/consonantique** ou **franche/prolongée** : chap. 3, Annexe 2.4.

ambiguïté et **ambivalence** rythmique (voire métrique). Pratiquement, toute séquence graphique de quelque longueur est rythmiquement ambiguë, non seulement en ce sens que généralement plusieurs séquences phoniques différentes peuvent correspondre plus ou moins naturellement (comme des « réalisations » possibles) à une seule et même séquence graphique, mais encore en ce sens que bien souvent, sans doute, une seule et même séquence phonique peut être mentalement analysée de plusieurs manières différentes, et par exemple perçue comme 4-2 par l'un, pendant que l'autre la perçoit en 2-4, ou 3-3. Cette *ambiguïté rythmique* n'implique pas que les deux formes ou rythmes soient simultanément perceptibles, et on peut imaginer qu'une certaine séquence est tantôt perçue d'une manière, tantôt de l'autre. Dans le présent ouvrage, le terme d'*ambivalence* est réservé aux cas où il est supposé que deux ou plusieurs formes d'une même séquence sont simultanément perceptibles dans un seul acte de perception. Par exemple, l'expression *Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir*, peut se percevoir hors contexte en 4-4-4 ; en contexte d'alexandrins classiques (dans la pièce *Suréna* de Corneille), un lecteur familier de poésie classique peut sans doute la percevoir en 6-6. Dire cela est la dire rythmiquement ambiguë. Prétendre, en outre, qu'au moins certains lecteurs peuvent, dans

4. À propos des problèmes liés à l'accentuation, voir notamment les analyses suggestives de François Dell (1984) et les informations synthétisées par Kenstowicz (1994). Je suis personnellement loin de bien connaître l'ensemble des travaux récents et, sans doute, d'en tirer le parti possible.

une seule et même lecture, être simultanément sensibles au rythme syntaxique 4-4-4 et au rythme 6-6 favorisé par un contexte d'alexandrins, c'est la prétendre rythmiquement ambivalente (dans *cette* interprétation de *ces* lecteurs). Toute forme rythmique n'étant pas forcément métrique, c'est-à-dire n'entrant pas forcément dans un réseau d'équivalences systématiques, on peut imaginer qu'il pouvait arriver à un lecteur du temps de Corneille de percevoir ce vers simultanément comme 6-6 métriquement, et comme 4-4-4 non métriquement ; dans cette hypothèse, il y a ambivalence 6-6 x 4-4-4 rythmique, mais non métrique (un seul des deux rythmes perçus étant métrique). Cf. § 2.1.

Le problème de l'ambiguïté et de l'ambivalence est général et ne concerne pas uniquement les vers et la métrique. Ces vers, *Mais ceux, ceux qui gagnent de loin en loin les cimes / Par un pauvre sentier perdu sur un abîme / Ivres de joie et d'avenir n'écourent pas / Les souvenirs chanter dans les maisons d'en bas*, étant lus dans le contexte de l'œuvre de Verhaeren⁵, peuvent peut-être se percevoir en 6-6 / 6-6 / 4-4-4 / 6-6 (en essayant de percevoir le premier un peu comme s'il y avait *gagnaient* au lieu de *gagnent*, compte tenu de la métrique de Verhaeren). On pourrait cependant les « relire » en les restructurant en : 6-6 / 6-6 / 8 / 8 / 8 (où les deux premiers 8s pourraient être, même, des 8 x 4-4). C'est là imaginer une ambiguïté ; mais on peut aussi imaginer qu'un lecteur familier de Verhaeren perçoive simultanément ces deux structures, et par exemple, en lisant et percevant la suite d'alexandrins, perçoive, comme chantant en contrepoint ou en-dessous, la séquence des 8-syllabes : c'est parler d'ambivalence. Seule une analyse systématique du corpus des vers de ce poète permettrait – peut-être – de se prononcer sur la plausibilité ou même la probabilité de l'hypothèse suivant laquelle une telle ambivalence est métriquement pertinente en son contexte.

analyse dispositionnelle / structurale ou modulaire des schémas rimiques. Cf. **disposition*** et § 3.3.

analytique. Voir **coupe***. Cf. § 2.6.3.

antépénultième. En lecture cursive de texte d'analyse littéraire, un bon agrégatif en fin de parcours peut décoder en moins de vingt centièmes de secondes que ce mot veut dire *avant-avant-dernier* en français. Ex. *Maman, ça y est, je suis antépénultième à l'écrit de l'agreg !*

anticipation de rime de module. Voir **inverti***.

apocope. Suivant un usage traditionnel, il s'agissait du « retranchement » (Littré) d'une partie finale de mot (lettre, voyelle, syllabe...) ; le *Lexique* de Marouzeau (1933) donne comme exemples le passage en latin de *hunce* à *hunc* (où *e* note une voyelle pleine) et les abréviations *vélo(cipède)* et *photo(graphie)* en français. L'usage, introduit semble-t-il dans des travaux récents, et rappelant la notion d'*élision** selon Littré, consistant à appliquer le même terme *apocope* à des cas de non-emploi d'*e* optionnel ailleurs que devant mot jonctif (« élision » censément irrégulière en quelque sorte, comme dans *un' fois*), à des voyelles ou syllabes surnuméraires, donc non retranchées, ou dont on ne sait pas toujours si elles sont surnuméraires ou éliées, puis dans la foulée à présenter comme semblables des cas de surnuméraire (*césures épiques* médiévales authentiques) et des cas de retranchement ou d'élision,

5. Je les cite de mémoire avec risque d'erreur : d'où sortent-ils donc ? L'analyse métricométrique donne à penser que la féminine peut être conclusive chez ce poète, d'où mon hypothèse 6-6 pour le premier vers cité

conduit à confondre des pléonèmes sans rapport. Il n'y a pas de sens à dire que la surnuméraire d'un 4+6 médiéval à césure « épique » est « apocopée », si elle est surnuméraire, donc n'est pas l'objet d'une « apocope » au sens de suppression.

La notion d'*apocope* ou d'*élision* au sens où on la critique ici semble pallier le manque, chez certains métriciens modernes, d'une claire distinction entre la notion de voyelle *absente*, ou plus exactement d'absence de voyelle (car en cas d'absence de voyelle, il n'y a pas présence de voyelle absente !), et la notion de voyelle *non-pertinente pour la mesure* (quoique présente). Cette distinction est pourtant élémentaire, et sa pertinence et nécessité est particulièrement flagrante dans le cas des langues dont les voyelles post-toniques peuvent présenter plusieurs timbres distincts (provençal, italien, anglais...), en sorte qu'une voyelle peut être non-pertinente pour le mètre (« surnuméraire », « hors-mesure »...) tout en étant manifestement pertinente pour la rime. Cf. § 2.4 « Ne pas confondre surnuméraire et élidé ».

Arbitraire métrique. Il semble que dans la poésie littéraire française, généralement, pour être perçues comme telles, les ressemblances métriques (rime, mètre) doivent pouvoir ne pas paraître découler simplement de l'identité de *signes* linguistiques ; elles doivent être perçues comme reliant des *formes* de signes (ou de parties de formes de signes). De ce fait, l'équivalence de nombre syllabique et de terminaison dans un message répétitif tel que : *Je suis enchanté de vous voir ! Je suis enchanté de vous voir !* ne suffit pas à donner l'impression de deux « vers » qui « rimeraient » entre eux, formant une sorte de « distique ». Cf. § 3.5.6 (Annexe 2 sur la rime) et Contrainte de **Distinction lexicale*** à la rime.

arborescent (Principe de structure arborescente). Généralement, dans la poésie littéraire classique au moins, la structure métrique est de forme arborescente : par exemple le texte peut être une suite de sous-vers, qui par regroupements forment une suite de vers, qui par regroupements forment une suite de modules, qui par regroupements forment une suite de sous-strophes, qui par regroupements forment une suite de stances ; une telle structure arborescente ne contient notamment ni croisement d'unités (unité métrique discontinue), ni chevauchement (par exemple structure du type ABC telle que B serait simultanément terminal d'une unité métrique AB et initial d'une unité métrique BC).

Ainsi, à ne considérer que les vers comme unités, il existe bien des relations d'équivalence croisée ou alternée entre les terminaisons de vers d'un quatrain classique abab. Mais si ce quatrain est une suite de modules dont chacun est formé de deux vers, les équivalences croisées de terminaisons entre vers se combinent en équivalences composées du type ab = ab, en telle sorte que les a ne se regroupent pas entre eux, et les b entre eux (suites discontinues avec croisement), mais forment deux ab successifs, équivalents en tant que rimés en ab. C'est ici la doctrine dispositionnelle* des rimes, appliquée aux seuls vers comme unités, qui masque la structure arborescente, directement reconnue par l'analyse modulaire.

De même, la doctrine dispositionnelle conduit certains métriciens modernes à analyser par exemple les septains littéraires rimés en ababccb (chez Hugo par exemple) en deux quatrains respectivement « croisé » (abab) et « embrassé » (bccb) se chevauchant, le vers terminal du premier étant initial du second. Cette analyse contraire au Principe de structure arborescente est discutée au chap. 3, où est pro-

posée une analyse modulaire arborescente en succession d'un quatrain et d'un module de type aab tel qu'on en trouve dans les sizains aab ccb. Cf. ci-dessous **chevauchement**.

Le « pantoum » européen, censément inspiré du *pantoun** malais, présente indiscutablement une structure entrelacée, plutôt qu'arborescente, tant du point de vue thématique que du point de vue de l'enchaînement par répétition. Mais il s'agit ici d'une tentative sporadique de transposition en métrique littéraire d'une structure folklorique de tradition orale, voire chantée, où l'entrelacement pouvait être de nature polyphonique. Un texte écrit se présente généralement comme ayant au plus un seul « locuteur » écrivain, mais peut transposer une pratique de tradition orale dans laquelle deux ou plusieurs personnes chantent ou poétisent alternativement en chant ou poésie *alterne*, comme dans la tradition malaise du pantoun en série, ou dans le chant grec dit *amoébee*, pour ne citer qu'un modèle qui a inspiré des poètes européens. Ainsi, dans le « pantoum » européen, l'exception à l'arborescence est liée à l'essai de transposition d'une forme non purement littéraire, et ainsi elle semblerait plutôt de celles qui « confirment la règle ».

association mentale rythme/sens. Parmi les unités métriques, certaines sont systématiquement *associées* à des séquences linguistiques (ainsi l'hémistiche, le vers, le module, la sous-strophe, la strophe), d'autres non (la syllabe, le pied grec ou latin, que du reste on peut peut-être considérer comme des constituants d'unités métriques plutôt que des unités métriques, en un certain sens).

L'*association* systématique entre des unités métriques d'un niveau donné et des séquences linguistiques peut se traduire distributionnellement par des « contraintes » du genre suivant : la voyelle conclusive de tel type d'unité métrique est généralement conclusive, en même temps, d'une unité linguistique d'au moins telle importance⁶ (il s'agit d'une exigence minimale de concordance, cf. § 3.4.1, Principe de meilleure concordance, et § 3.4.4, Contrainte de concordance). Lorsque de telles corrélations systématiques sont observées, il y a lieu de penser qu'elles sont pertinentes et que par conséquent, normalement, dans la perception du poème, une *association* est censée s'établir entre la perception de telles unités du plan de la forme (formes rythmiques ou mesures) et certaines unités ou du moins suites du plan, disons, du sens (**expressions associées** aux formes rythmiques). L'expression associée à une mesure peut être considérée comme sa *projection sémantique*, dans la mesure où elle a une valeur sémantique et peut être délimitée à partir de la mesure.

Relativement à ces *associations mentales rythme/sens*, deux séquences linguistiques successives peuvent s'interpréter de manière *solidaire* ou chacune de manière *autonome*.

Un cas typique d'autonomie est généralement celui du vers, dont la ou les féminines ou post-toniques terminales, s'il en a, ne sont généralement pas prises en compte (récupérées) dans la perception rythmique du vers suivant : du point de vue métrique, les vers sont interprétés comme des unités rythmiques *autonomes*. Ainsi, ces deux vers de Racine, *Là l'on voit en troupes superbes / Les jeunes poulains indomptés* devaient être perçus comme métriquement équivalents (8-syllabes) quoique le premier fût un 9-syllabe compte tenu de sa féminine terminale ; puisque

6. De ce type sont les observations métricométriques* du type : dans tel corpus, la 6^e voyelle d'un 12-syllabe n'a jamais la propriété P, C ou M.

celle-ci ne frappant pas comme détachée (discordance), c'est donc que le sentiment de la forme principale rythmique (et métrique) 8-syllabique du premier vers, déterminé par l'expression bornée à sa 8^e voyelle ou syllabe (dernière masculine), était mentalement associé au sentiment de l'expression linguistiquement et sémantiquement complète, avec ses 9 syllabes, qui est donc sa projection sémantique ; c'est donc aussi que cet *e*, laissé pour compte, n'était pas non plus porté au « compte » du vers suivant, c'est-à-dire que l'expression qui constituait ce second vers était jaugée rythmiquement uniquement en fonction d'elle-même et sans tenir compte de ce qui la précédait, le « compteur » étant pour ainsi dire remis à zéro à chaque entrevers.

Un cas de solidarité est, en poésie française, celui des mesures d'accompagnement dans l'alexandrin à partir des années 1860 : le vers *De tes souffrances, – enfin miennes, – que j'aimais !* de Verlaine dans *Sagesse* est vraisemblablement destiné à être perceptible comme 4-4-4 en concordance avec sa division sémantique évidente ; dans cette hypothèse, l'expression associée, par exemple, au 4-voyelle (rythmique) médian, – sa projection sémantique – est la suite de mots *enfin miennes* ; dans l'association forme/sens, ce syntagme profite donc de l'*e* surnuméraire relativement à *De tes souffrances*, qu'il « récupère », et cède, pour ainsi dire, le profit de son propre *e* postconclusif (final de *miennes*) au syntagme suivant qui le récupère. Ainsi, au sein d'une séquence rythmiquement *solidaire*, mais non d'une séquence dont les membres sont rythmiquement *autonomes*, les féminines ou post-toniques sont redistribuables en fonction du Statut conclusif des voyelles masculines, et non-conclusif des féminines. Autre exemple : si un poète moderne traite un vers tel que *Oxford est une ville qui me consola* (Verlaine tardif) comme un 6-6, sans viser (semble-t-il) à un effet de discordance, c'est qu'à la première mesure de 6 voyelles est associée l'expression linguistique *Oxford est une ville* (7 syllabes), et à la seconde l'expression *qui me consola* (5 syllabes). La frontière linguistique associée à la frontière rythmique (métrique) 6^e est alors spontanément perçue comme étant la frontière la plus saillante (fournissant la meilleure concordance) se présentant entre la voyelle conclusive de la première sous-mesure et la première voyelle subséquente qui ne lui soit pas féminine. Elle correspond par exemple à ce qu'on appelle la *césure* dans l'hexamètre latin, et ainsi nommée dans le présent ouvrage (voir à *césure**).⁷

Les frontières d'unités rythmiques (voire métriques) peuvent être dites *synthétiques* ou *analytiques* selon que ces unités sont, les unes par rapport aux autres, autonomes ou solidaires. Cependant, même quand on parle des frontières, c'est au fond des unités mêmes qu'il s'agit.

Cf. § 2.6.3 et *césure*.

assonance. Voir **rime (vocalique)**. Équivalence systématique de terminaison (phonique) entre des unités métriques, requérant au moins l'équivalence des voyelles finales, à partir de la dernière masculine (ou métrique, ou tonique). Cf. § 3.5.6 et Annexe 2.

7. Peut-être pourrait-on encore caractériser l'*autonomie* en disant qu'il s'agit de suites pouvant être identifiées et délimitées « d'abord » (d'une certaine manière) à partir de leur sens ou pertinence ; et dont le rythme serait pour ainsi dire « ensuite » reconnu ; ainsi la forme rythmique serait identifiée à partir de la forme sémantique ou pertinente. Inversement, peut être, le rythme d'une suite solidaire peut être reconnu en quelque sorte « avant » que ses éléments linguistiquement ou sémantiquement pertinents soient identifiés ; la projection sémantique des unités rythmiques peut alors ne pas coïncider exactement avec elles.

Ne pas confondre rime approximative ou fausse (comme entre *huches* et *aristotoloches*) et assonance.

batellage, rimes batelées, des vers et sous-vers par rime (cf. notion moderne de rime *batelée*). Voir § 3.2.1 (note) et chapitres sur Marot et Rabelais dans l'*Art Poétique* de 1989.

centaure. Voir **strophe**.

césure. Frontière des expressions associées* à des sous-mesures dans un vers à mètre complexe, à ne pas confondre avec la frontière entre ces sous-mesures mêmes. Ainsi, dans ce distique de Pierre Leyris, *il sème sur la pierre, c'est en vain qu'il jette / ses paroles au vent et son esprit vers Dieu*,⁸ si les vers sont perçus comme de même mesure 6-6, l'expression associée* dans le premier vers au premier 6v étant vraisemblablement *il sème sur la pierre*, et l'expression associée au second étant *c'est en vain qu'il jette*, la césure est la frontière de ces deux suites, et ainsi correspond, avec un décalage d'une voyelle, à la frontière métrique 6-6 (entre séquences de 6 voyelles, donc entre la première et la seconde voyelle de *pierre*). Dans le second vers, les expressions associées aux deux 6v étant vraisemblablement *ses paroles au vent* et *et son esprit vers Dieu*, la distinction entre la césure (frontière entre les expressions associées, donc entre les mots *vent* et *et*) et la frontière entre les sous-mesures de six voyelles (donc entre la voyelle de *vent* et celle de *et*) ne s'impose pas avec la même évidence parce qu'il n'y a pas de décalage.

Césure féminine, cf. § 2.6.1. Voir **coupe** ou § 2.6.3 et **association mentale rythme/sens**.

chaîne. Voir **ordre**.

chant. Cf. § 2 Annexe 2, § 3.2.1, § 3.2.7.

chevauchement. Deux unités rythmiques se *chevauchent* si une partie de l'une est en même temps une partie de l'autre, en particulier si la fin de la première est en même temps le début de la seconde⁹. Le principe de structure arborescente* implique que dans la poésie littéraire classique, les unités métriques ne se chevauchent pratiquement jamais ; en particulier, le dernier vers d'un quatrain ne fonctionne pratiquement jamais simultanément comme premier vers du quatrain suivant (unité mitoyenne). Pour discussion d'analyses contraires à ce principe, voir § 3.3.2 (sur le *lai* médiéval), 3.5.4 et 3.5.5. En musique, une apparition de note peut fonctionner peut-être plus facilement comme mitoyenne parce qu'elle *délimite* ainsi des intervalles de durée (voire des intervalles mélodiques) qui, eux, ne se chevauchent pas (l'un clos ou conclus, l'autre initié par elle).

chronologique (métrique). Voir § 2 Annexe 2.

Chute de consonne finale de mot devant consonne initiale. Je ne sais trop comment formuler exactement cette règle sans doute valable encore, par exemple, au début du XVII^e, et suivant laquelle, en contexte de cohésion, donc normalement à l'intérieur du vers, une consonne finale de mot disparaît devant consonne. Il nous reste quelques vestiges de ce système tels que : *I(l) pleut* (devenu familier), *Tou(s) les gars*, *Plu(s) fort*, *Cin(q) francs*. Cf. chapitre sur la Fiction Graphique, passim.

classique (strophe). Voir ci-dessous **strophe*** et § 3.2.

8. « Sonnet à Tommaso Cavalieri », dans *Poèmes* de Michel-Ange traduits par Pierre Leyris, Poésie/Gallimard, 1983, p. 69.

9. Ce terme de *chevauchement* me semble correspondre à celui d'*empiètement* chez J. Roubaud.

clausule. § 3.1.2 et 3.3.2.

clitique, proclitique, enclitique.

Traditionnellement, un mot dit *clitique*, dans une langue accentuelle, est un mot dont on considère qu'il ne peut pas former à lui seul une unité d'accentuation, mais qui doit s'intégrer, en quelque sorte comme satellite, à une unité grammaticale plus vaste qui est, elle, globalement, une unité d'accentuation. Supposons qu'en français il existe des unités « accentuelles » dont l'« accent » supposé, dit « tonique » (cf. ci-dessus, accent*), porte sur la dernière voyelle stable, qui doit être avant-dernière, sinon dernière du mot (nécessité d'une VS dernière ou avant-dernière) ; on pourra dire que, dans *savais-je*, le pronom *je*, non indépendamment accentuable, et du reste ne présentant aucune voyelle stable, est *clitique*, et forme avec *savais* une seule unité « accentuelle » qui reçoit son accent sur sa dernière voyelle stable, *ai*. De même, dans *Je savais*, on suppose couramment que le même pronom *je* ne peut pas former seul une unité d'accentuation, et qu'il doit se joindre, comme satellite, à *savais*, pour former l'unité d'accentuation *je savais*, accentuable sur sa dernière voyelle stable, de nouveau *ai*. Plus précisément, le clitique *je* est dit *proclitique* dans *je savais*, où *je* précède sa base *savais*, et *enclitique* dans *savais-je*, où il la suit. Les clitiques peuvent s'agglutiner en chaîne comme les affixes dans un mot, comme dans *Ne les en prive-t-on pas* où, autour de la base *prive*, gravitent trois proclitiques, *ne*, *les* et *en* et un enclitique, *on*. Dans *Donnez* comme dans *Donne-le-moi*, *Donne-le*, *Donne-t-il* ou *Fût-ce*, si on considère qu'il y a un accent conclusif de syntagme, on peut considérer qu'il affecte toujours directement la dernière voyelle stable du groupe indifféremment au fait qu'elle appartienne à un clitique (satellite) ou au noyau verbal, à savoir respectivement le /e/, le /a/, le /ø/, le /i/ ou le /y/ de *donnez*, *moi*, *le* (terminal à voyelle stable), *il* ou *fût*.

L'inexistence des formes *furent-ce*, *fussent-ce*, le remplacement d'une option d'*e* par *è* dans *jetè-je* et dans *je jette* (comparables à *jeter*) ou par un [ø] stable dans *dis-le*, concourent à montrer que la forme verbale finie et le pronom postposé se comportent comme une unité à l'égard de l'« accent » syntagmatique et de la manière dont est résolue l'impossibilité que la dernière voyelle stable d'une unité s'y trouve suivie de plus d'une option d'*e*.

Dans de tel cas, les mots rassemblés en une seule unité semblent avoir des statuts inégaux : l'un (forme verbale dans les exemples précédents) apparaît indépendamment énonçable – et « accentuable » – par comparaison avec d'autres énoncés possibles ; d'autres (formes paraverbaux dans les mêmes exemples) n'apparaissent qu'en combinaison syntaxique avec un tel mot. Le nom de *clitiques* (ou *conjoins*, sans référence à l'accentuation) est généralement réservé, dans les unités composites évoquées ici, à ceux de leurs composants qui éventuellement paraissent avoir ce statut inférieur, comme de satellite, et ne pouvoir composer une unité accentuable (ou, plus généralement, indépendamment énonçable) qu'en se combinant ou « conjoignant » avec des unités capables à elles seules d'un tel statut.

En français contemporain, *dis-le*, où « l'accent » porte sur l'enclitique, contraste avec *dis-je*, où il porte sur la base. On explique parfois ce contraste en considérant que dans *dis-le* le pronom *le* est traité comme une unité syntaxique plus indépendante, alors que dans *dis-je*, l'*e* n'est pas accentué parce que *je* resterait cli-

tique. Cette explication fait problème, notamment parce que *dis-le* s'accentue exactement comme *dis-lui*, et que le pronom *le* y conserve les propriétés essentielles d'un clitique (dépendance syntaxique de mot *conjoint*). Une explication plus simple paraît s'imposer ; l'*e* de *dis-le* n'est pas élidable (* [dilaʒak] pour *Dis-le à Jacques*) ; on constate donc plutôt ceci : de même que *me* est remplaçable en position postverbale par *moi*, qui possède une voyelle stable (*tu me dis, dis-moi*), de même la forme à option d'*e* [l(ə)] de *le* pronom est remplaçable en position postverbale par une forme à voyelle stable ou stabilisée de timbre comparable, dès lors non-omissible, et apte à recevoir l'« accent de groupe » suivant la règle générale, c'est-à-dire rythmiquement conclusive. Il s'agit donc alors non seulement d'une voyelle masculine*, mais d'une voyelle stable (cf. Tranel, 1987 : 88 et Cornulier, 1977a).

On distingue depuis Zwicky (1977) des clitiques *permanents* (*special clitics*), tels que les mots français dits *clitiques* ou *conjointes* (les autres mots supposés jamais clitiques étant *disjointes*) et des clitiques *occasionnels* (*simple clitics*). Les clitiques traditionnellement reconnus comme tels en français (formes *conjointes*) sont tous, semble-t-il, permanents, comme *tu* qui malgré sa voyelle stable n'est pas *indépendamment énonçable* (*Qui vient ? Toi / *Tu*) ; cf. l'opposition de formes telles que *tu* (forme conjointe, sujet) et *toi* (forme autonome, casuellement neutre)¹⁰ comme dans *Toi, tu sais*. En anglais, un pronom tel que *you* peut s'accentuer indépendamment ou former une unité avec le verbe précédent, comme *I tell you*, en sorte que selon l'un ou l'autre traitement il peut être conclusif ou extra-métrique en fin de vers (cf. § 2.7.4) : c'est un clitique occasionnel.

Il n'est pas facile de délimiter nettement une classe de formes conjointes qui seraient les « clitiques », et les seuls clitiques (permanents) en français, notamment peut-être parce qu'il n'existe pas de système d'accentuation comme en grec classique permettant de s'en tenir aux formes conjointes internes à une unité d'accentuation. Ainsi on peut hésiter à classer comme clitique ou non-clitique *que* ou *qui* dans *Que la phrase commence !* ou *l'homme qui rit*. C'est donc d'une manière pasablement arbitraire que, pour les besoins de la méthode métricométrique, laquelle requiert des critères simples, reproductibles et prosodiquement rentables¹¹, les clitiques (permanents) sont ici définis par la liste suivante¹² :

Liste définitoire des *clitiques* pour la métricométrie :

— articles définis *le, la, les* ; articles indéfinis ou contractés *un, une, des, du, au, aux* ;

10. Cette opposition peut être masquée par des homonymies : homonymie graphique de *le*, semblablement écrit dans *Dis-le* et *Ne le dis pas*, alors qu'à la lettre « e » correspond une option d'*e* dans la forme préposée, mais une voyelle stable dans la forme terminale (on doit alors le prononcer « à peu près comme *leu* », et non l'élider, note Quicherat 1850 : 62) ; homonymie totale entre les deux *elle* de *Elle, elle vient*, comme entre les deux *toi*, l'un disjoint, l'autre conjoint postverbal dans *Toi, dis-le-toi*.

11. Le critère méthodologique de rentabilité prosodique élimine par exemple des formes telles que *qui* et *que*, dont la base syntaxique est telle qu'elle peut commencer par une incidente, en sorte que *qui* et *que* peuvent assez souvent être suivis d'une « pause » syntaxique.

12. Pour des précisions et précautions, cf. *Théorie du vers* (p. 139), où les *me* et *te* sont oubliés par distraction dans la liste quoique pris en compte dans l'analyse, et *Art Poétique* (1992, 1993 : 190), où sont également oubliés certains pronoms pourtant pris en compte dans l'analyse. Des modifications sont proposées dans J.-M. Gouvard (1994b).

- possessifs *mon, ma, mes, ton, ta, tes, son, sa, ses, notre, nos, votre, vos, leur(s)* ;
- démonstratifs *ce* (paranominal¹³), *cet, cette, ces* ;
- *ci et là* (conjointes par traits d'union) ;
- formes paraverbales : *je, tu, il(s), elle(s), (l')on, ce, ça, nous, vous, me, te, le* (formes préverbale et postverbale), *la, les, se, lui, leur, en, y, ne*, et en apparition postverbale *moi, toi* (conjointes par trait d'union au verbe impératif en graphie traditionnelle).

compensation. Cf. § 2.6.3.2 note.

complexité métrique minimale. § 3.1.4.

composition lâche/dense (mode de). Cf. § 2.6.2.

composée (équivalence). Cf. **équivalence**.

comptable. Personne ayant la manie de compter. **Métrique de comptable.** Activité académique consistant à compter n'importe quoi ou à spéculer sur des propriétés arithmétiques quelconques en se reposant sur la certitude que du moment qu'il s'agit de nombres, c'est forcément pertinent du point de vue métrique. Exemples : sans que cela contribue à dégager la structure métrique d'un poème, classer métriquement les « rimes » en catégories de « richesse » ou de « pauvreté » selon que la plus grande commune terminaison, identifiée à la rime, compte un, deux, trois, quatre, etc. phonèmes, et créer des étiquettes telles que « pauvre », « suffisante », « aisée », « riche », « richissime », « miséreuse », pour les parquer comme des contribuables ; ou traiter un sonnet de « *Quatorzain de dodécasyllabes sur sept rimes* ». *Les rimes millionnaires paient l'impôt sous la forme du commentaire obligatoire à l'agrégation.*

La comptabilité métrique universelle permet de satisfaire au principe de Boris Boileau : *Quand on n'a rien à dire on peut parler longtemps, et les mots pour le dire arrivent aisément.*

comptée (voyelle). Chap. 2.1, 2.1.2.1, et 2.4 note.

compte-gouttes métrique. Cf. § 2.1.2.1.

conclusif. La n-ième voyelle d'une expression perçue comme n-syllabique (c'est-à-dire dont la perception de la forme est caractérisée par ce nombre) peut être dite *conclusive* en ce sens que c'est elle qui, en arrivant après les précédentes, peut déclencher la perception de la forme (globale) n-syllabique (c'est le dernier élément qui procure la perception du tout). Il s'agit donc d'une notion relative : dans *Les petits oiseaux*, /e/ peut être voyelle conclusive de *les, fi/* de *petits*, et /o/ de *oiseaux*, ainsi que de *Les petits oiseaux*.

Statut conclusif de la dernière voyelle masculine (ou tonique). La reconnaissance comme semblables en forme globale de deux expressions dont l'une, masculine, a n syllabes et l'autre, féminine, n+1 syllabes, témoigne de ce que la forme globale telle qu'elle est perçue (du moins son aspect le plus frappant) peut s'arrêter avant sa ou ses éventuelles syllabes terminales féminines, ou « post-toniques » (ce qui survient après la voyelle conclusive peut être traité comme n'appartenant pas à la forme principale achevée par celle-ci, ou du moins à l'aspect le plus frappant de cette forme). Corollaire du Statut conclusif de la dernière voyelle masculine (ou

¹³ C'est, pronoto antécédent comme dans *ce qui* V, n'est pas pris en compte. Noter que *ce* n'est pas clitique dans diverses expressions du type *sur ce* (avec *e* stabilisé) en français moderne.

accentuée) est le **Statut non-conclusif des voyelles féminines** (ou post-toniques) ; exception au moins apparente : le cas des césures dites **lyriques**, dans des sous-vers dont la dernière voyelle métrique, donc la voyelle conclusive, est apparemment féminine (ou post-tonique, spécialement dans certains textes du Moyen Âge). Cf. § 2.3 et **lyrique***.

concordance sens/cadre métrique. Cf. **association forme/sens*** et § 3.4.1. **Principe de Concordance optimale** et **Contrainte de concordance**. §. 3.4.1 à 3.4.5.

conditionnement graphique / oral de la perception métrique. Cf. § 1.

conjoint. Les notions de *conjoint* (opposable à *disjoint*) et de *clitique* sont parfois prises dans le même sens. Ainsi on oppose parfois *lui* comme forme *conjointe* dans *Tu lui parles à lui* comme forme disjointe, ou pourrait-on dire *autonome*, dans *Lui seul te parle*.

consonne. Voir **voyelle**.

contraste final sur fond de répétition initiale. Cf. § 3.2.1.

contre-rejet. On parle de *contre-rejet* quand une expression linguistique paraît anticiper, relativement brièvement, la frontière métrique qui semblerait devoir correspondre à son début (Mazaleyra & Molinié, 1989). Voir § 3.4.1. Cf. **rejet**.

cosyllabation. Une suite est *cosyllabée* si, pour autant que sa structure morpho-lexicale le permet, elle tend à être syllabée d'un bloc (de telle manière, par exemple, que si une consonne précède une voyelle, elle fonctionne comme consonne d'attaque de cette voyelle, ou qu'une option d'*e* ne soit pas utilisée devant mot jonctif, ou commençant par une voyelle). **Continuité sans cosyllabation**. § 2.6.2 n. 74.

couleur. Cf. **Règle des deux couleurs**.

coupe synthétique (de composition) / **analytique** (≠ **enjambante**). Cf. **association forme/sens*** et § 2.6.3. **Coupe mobile**. § 2.7.2.5.

Veiller à ne pas confondre les notions de coupe *analytique* (libre d'intervenir devant une ou plusieurs voyelles post-accentuelles récupérées) et de coupe dite « enjambante » ou parfois « à l'italienne » (intervenant effectivement devant voyelle récupérée) ; ne pas confondre non plus les notions de coupe dite « enjambante » (ne procurant souvent aucune impression d'enjambement ou de discordance) et de coupe donnant l'impression d'enjambement, de discordance. Une notion telle que celle de **coupe devant féminine** (ou **post-tonique**) **récupérée** prêterait moins à confusion que celle de coupe « enjambante ». Cependant il est souvent plus judicieux de caractériser les unités métriques elles-mêmes que leurs frontières, et, d'autre part, le problème de la correspondance forme/sens est incontournable dans la caractérisation de la récupération (il s'agit de savoir si les mesures sont associées à des expressions métriquement autonomes).

Coupe classique, ni « lyrique », ni « épique », ni « enjambante ». § 2.6.3.6.

demi-vers. Voir **hémistiche**.

dense (composition). Une suite est dite ici *dense* si elle est syllabée d'un bloc, ou comme l'est ou est censé l'être ordinairement un vers. Cependant, on considère traditionnellement comme *vers* des vers du Moyen Âge où la possibilité de surnuméraire à la césure semble témoigner d'une disjonction syllabique à cette frontière : à cet égard on peut les qualifier de *lâches* (composition lâche). Cf. § 2.6.3.

dernière voyelle stable ou masculine (DVS ou DVM). La dernière voyelle masculine d'une expression linguistique (généralement sa dernière voyelle stable) possède généralement un certain nombre de propriétés : 1) c'est sa voyelle *conclusive*, en ce sens que c'est elle qui, en achevant sa forme principale, peut en déclencher la perception globale (c'est donc le cas échéant, relativement à une mesure donnée, sa dernière voyelle « métrique », c'est-à-dire pertinente pour la mesure) ; 2) c'est elle qui sert de base à certains motifs intonatifs, par exemple c'est sur elle que peut se situer (ou se caler) l'élévation ou l'abaissement tonal marqueur d'inachèvement ou d'achèvement ; 3) c'est elle qui porte l'éventuel « accent » syntagmatique de l'expression, et à partir de laquelle se base un éventuel accent alternatif ; 4) dans le chant traditionnel, elle coïncide avec un temps fort du motif¹⁴ ; 5) elle est le siège principal, et sans doute le point de départ, de l'assonance et plus généralement de la rime (similitudes métriques de terminaison).

détachement. Le second hémistiche d'un 6+6, par exemple, peut être dit *détaché* s'il y a discordance par enjambement de la césure, mais qu'il a une certaine cohérence en soi, et en particulier est un syntagme, au moins virtuellement. Ainsi, dans *L'hiver, nous irons dans un petit wagon rose*, en supposant une césure enjambée après *dans*, le second hémistiche, *un petit wagon rose*, est détaché, faisant syntagme. Cf. **inconsistant***.

diérèse. Terme scolaire (Quicherat, 1850, dit aussi *diastole*), prêtant comme son corollaire *synérèse* à confusion (§ 4.1.1), et dont on peut également se dispenser, comme Wailly écrivant, par exemple, dans sa *Grammaire* (1786) : « Dans la prose, le mot *passion* est de deux syllabes ; ce même mot, dans les vers, est de trois syllabes » ; on peut aussi dire dans le même sens que *passion* peut avoir un *i* consonne en prose, mais a toujours l'*i* voyelle en vers.

Malgré son aspect technique, tel qu'on ne saurait trop le recommander aux rédacteurs de rapports de concours de recrutement (agrégation, CAPES), ce terme n'a plus de pertinence métrique assurée, puisqu'il s'emploie même à propos de mots comme *industriel* (Roubaud, 1978 : 26) ou *plier* (premier exemple de *diérèse* dans le *Dictionnaire* de Morier) pour lesquels la seule forme phonique envisageable en langage familier aussi bien qu'en poésie présente un /i/ : *diérèse* en est donc venu à désigner simplement une forme phonique avec voyelle (/i/, /u/, ou /y/), précédant une autre voyelle), de mots dont la forme graphique présente, en regard de cette voyelle, un graphème syllabiquement ambigu *i* ou *y*, *ou*, *u*. Parallèlement, *synérèse* en est venu à désigner simplement des cas de correspondance entre un de ces graphèmes syllabiquement ambigus et une glissante, comme dans *pied*, prononcé /pje/.

discordance. Voir **concordance**. § 3.3.1.

Discrimination (Contrainte de). Le mélange de mesures simples, inégales, mais ne différant que d'une syllabe, est évité quand il risque d'empêcher de les percevoir distinctement l'une et l'autre (risque d'autant plus petit, toutes choses égales d'ailleurs, qu'il s'agit de nombres inférieurs à la limite huit¹⁵). Voir § 2.7.1.

disjonctif. Voir **jonction**, **jonctif**.

14. Cf. Dell (1989 : 127).

15. Il ne paraît pas évident que la limite du 4-5 dans la poésie littéraire soit imputable à la Contrainte de discrimination.

disposition, analyse dispositionnelle/structurale ou modulaire des schémas rimiques.

Voir § 3.3. L'analyse *dispositionnelle* des rimes, traditionnellement employée et reposant sur une doctrine largement implicite, tend à caractériser les *séquences* de rimes, considérées sans souci de superstructure ni de relation au sens, essentiellement en fonction des relations d'équivalence matérielle (dites *rimes*) de vers à vers ; et cela étant, à traiter comme groupes pertinents, et seuls pertinents, autant que possible, des groupes saturés (au sein desquels aucun vers ne soit blanc) minimaux (non décomposables en plus petits groupes saturés). Ainsi on peut découper un grand nombre de séquences rimiques classiques en (aa), (abab), ou (abba), dispositions qu'on appelle souvent *plate* ou *suivie*, *croisée*, ou *embrassée*, respectivement.

Une analyse *structurale* des rimes se préoccupe de mettre à jour les structures métriques déterminées par les configurations rimiques, sans tenir pour acquis les présupposés de la doctrine dispositionnelle, ni présupposer que les mêmes postulats puissent valoir pour des systèmes aussi différents que ceux du Moyen Âge et de l'époque classique par exemple. Leurs résultats convergent cependant assez souvent, par exemple généralement sur des séquences périodiques de rimes dites plates, ou de rimes dites croisées, à ceci près cependant que l'analyse structurale peut éventuellement reconnaître une structure en modules*, liée à la notion de rime composée* (l'analyse dispositionnelle reconnaît souvent les mêmes quatrains abab que l'analyse structurale, mais non leur décomposition modulaire en distiques ab).

L'abandon de la doctrine dispositionnelle, laquelle permet d'analyser des séquences rimiques d'une forme donnée de la même manière à quelque époque qu'elles appartiennent, conduit à reconnaître leur possible ambiguïté. Ainsi une même séquence de rimes suivies, qui peut déterminer une séquence de distiques (aa) dans la poésie classique, peut aussi déterminer une séquence de (ab) rétro-enchaînés dans la poésie pré-classique (comme dans telle lettre de Clément Marot « À une Damoysselle malade »). La doctrine traditionnelle, qu'on peut considérer comme partie de la Métrique Officielle puisqu'elle est régulièrement recommandée dans les Rapports de concours nationaux de recrutement (agrégation, CAPES...), est d'un plus grand repos.

Distinction lexicale (Contrainte de). L'équivalence de terminaison phonique entre deux vers n'est pas perçue comme métrique si elle est perçue comme découlant uniquement du fait que ces vers se terminent par les mêmes signes linguistiques, par exemple par les mêmes mots. Cf. § 3.5.6.2 (Annexe sur la rime) et **Arbitralre métrique.**

La rime *n'ai-je = disais-je* satisfait à la Distinction lexicale, puisque sa voyelle principale y appartient aux deux mots distincts *ai* et *disais*, le mot conjoint *je* ne fournissant au mieux qu'une voyelle surnuméraire. Une rime telle que *muré : effaré* est traitée par les poètes classiques comme y satisfaisant, sans doute parce que, ou dans la mesure où, la conscience linguistique pouvant ne pas descendre jusqu'au niveau du morphème (en l'occurrence /e/ adjectival-participial), l'équivalence terminale peut être perçue comme caractérisant directement les blocs-mots *effaré* et *muré* plutôt que leurs morphèmes terminaux.

distique. Groupe métrique de deux vers, quel que soit le niveau de ce groupe (strophe ou module...). Le terme est donc applicable aussi bien aux ab d'un ab ab qu'à des (aa). Cf. § 3 n. 100.

division rythmique des formes / division sémantique associée. Cf. § 2.6.3.

durée métrique, durée d'attaques. Cf. § 2 Annexe 2.

e optionnel. On parle traditionnellement d'**e muet** (ou **caduc**, ou **instable**), à propos de la langue académique (transposable en « orthographe ») lorsqu'un mot peut, éventuellement selon l'état de la langue¹⁶, le contexte et le style, se présenter sous deux formes différentes dont l'une présente une voyelle dont nous noterons conventionnellement¹⁷ le timbre par [ə], et l'autre non, dans des cas où cette double possibilité correspond à la lettre *e* (monogramme) dans l'orthographe. Ainsi le mot écrit *samedi*, présentant deux formes [samədi] et [samdi], est traditionnellement dit comporter un *e muet* ou *instable*. Cette notion d'*instabilité* est réservée aux cas où elle paraît être une propriété d'un segment phonologique en tant que tel (*instabilité phonologique*), plutôt qu'une propriété singulière du mot ; ainsi l'*e* de *samedi* peut être dit (phonologiquement) instable, parce que son caractère optionnel est une propriété de ce qu'on appelle l'*e muet* en général (ce n'est pas une singularité du mot *samedi*), alors que l'*i* de la conjonction *si*, ou l'*a* de l'article ou du pronom *la*, ne seront pas dits instables, en ce sens phonologique, parce que leur possibilité d'« élision » est une caractéristique morpho-lexicale de la conjonction *si* en tant que telle, ou du pronom ou article *la* en tant que tel ; cette possibilité n'est pas inscrite dans la forme longue /si/ ou /la/ de ces mots.

C'est une grande source d'incohérence dans l'analyse morphologique que de confondre le mot, en tant qu'il *peut* se présenter sous *deux* formes concurrentes, et chacune de ces formes : car il n'y a pas *la même chose*, qu'on la nomme ou non *e muet*, dans *chacune* de ces deux formes, ni dans « le mot » en tant qu'il peut se présenter sous l'une ou l'autre. La prudence voudrait donc qu'on distingue d'une part la forme [samədi] qui a une voyelle entre m et d, ou la forme [samdi] qui n'en a pas, et d'autre part le *choix* même de mettre ou de ne pas mettre, en employant ce mot ambiforme, une voyelle entre le m et le d ; car l'option ou possibilité de choisir entre deux formes, fût-ce en fonction de contraintes, n'est pas elle-même une forme. Or non seulement le langage traditionnel, mais même celui de certains travaux spécialisés récents, repose souvent au départ sur la confusion entre ces deux choses : une forme, et un choix entre des formes¹⁸.

Cette possibilité, caractéristique du « mot » en tant qu'il peut se présenter sous l'une ou l'autre forme, on peut la nommer faculté ou **option d'e** ; la voyelle de

16. Au XVI^e par exemple, l'*e* n'était pas « élidable » (son emploi s'imposait) dans certains contextes où il l'est devenu depuis.

17. En fait, le timbre de l'*e* optionnel est controversé, et peut en fait varier selon l'époque, la personne, et le contexte.

18. L'idée qu'une forme est une version dérivée de l'autre permet de donner une apparence de légitimité à la confusion signalée ici : ainsi de dire que [samdi] dérive de [samədi] par élision permet de considérer que « c'est une forme » (dérivée) de [samədi] ; ainsi les deux formes n'en seraient qu'une. Et pourtant : aucun discours ne peut empêcher que ce *sont* deux formes différentes.

C'est dans cet esprit peut-être qu'à propos de *prendre une face nouvelle* (Racine) où *prendre* est monosyllabique, D. Billy (1992b : 6) caractérise *prendre* comme dissyllabe « en langue » en précisant qu'il le « considère comme » monosyllabique lorsqu'il l'est, et que J. M. Gouvard (1994b) exclut *entre* et *contre* du centre métrico-métrique l' (prépositions monosyllabiques).

[samədi], **e optionnel** ou facultatif, en cas d'**emploi d'e** (résultant du recours à l'option). Quant à l'absence de voyelle entre le m et le d de [samdi], on ne peut pas sérieusement la nommer *voyelle* (même *muette*) ou lui donner un nom de voyelle, puisqu'elle n'existe pas ; on peut seulement mentionner, à propos de cette position, le fait qu'une voyelle – celle nommée *e* par référence à la graphie – aurait pu (sous certaines conditions) y être réalisée ; mais ce **non-emploi** ou cette **omission d'e** (cf. notion d'**élision***) n'est pas vraiment un *e*, une voyelle, non-réalisée. Une absence de son, même localisée par une lettre, n'est pas un son sourd ou muet.

Malgré son caractère phonologiquement optionnel, un *e* optionnel peut être en fait indispensable dans un contexte déterminé, compte tenu des contraintes imposées par ce contexte (*phonologiquement optionnel* n'est pas contradictoire de *contextuellement indispensable*). Ainsi l'*e* optionnel de *se* dans *Tous se saliront* est bien phonologiquement optionnel (il peut s'omettre pour *ne pas se salir*), mais indispensable (trois *s* ne peuvent pas se suivre directement, celui du milieu de pouvant pas faire syllabe à lui seul).

Voir **féminin / masculin / mixte***.

élision (et surnuméraire). L'usage de ce mot est flottant depuis plus d'un siècle. Souvent il désigne, pratiquement, des cas (au moins supposés) de « suppression » de voyelle finale devant mot jonctif en contexte de jonction (on dit parfois : « devant voyelle ») ; ainsi semble-t-il dans *Le Bon Usage* de Grevisse. Assez souvent (*Dictionnaire National* de Bescherelle, 1856, ou ici-même), il désigne comme *par extension* toute suppression ou omission de voyelle finale même hors des cas *canoniquement* seuls réguliers, comme dans *un(e) fois* (élision en quelque sorte supposée irrégulière). Une autre sorte d'extension pratiquée par Littré consiste à définir l'*élision* comme le fait de « ne pas compter » dans le vers une voyelle finale de mot devant voyelle, soit qu'elle « disparaisse entièrement dans la prononciation comme chez nous », soit – là est l'extension – « qu'on l'entende encore, comme en italien *glorioso acquisto* » ; le fait qu'une voyelle ne soit pas pertinente pour la mesure définirait donc l'*élision* ; sur cette dernière notion, cf. **apocope**.

Élision Métrique. Dans la poésie littéraire classique, approximativement du début du XVII^e à Hugo, tout se passe comme si, à l'intérieur d'un vers, une voyelle finale de mot devait être élidée si le mot suivant est jonctif* (compte tenu éventuellement des conventions 1 et 2 de la Fiction Graphique). Ainsi *j'ai été* ne peut pas figurer dans un vers classique parce que la voyelle de *j'ai* est impossible à élider devant le mot jonctif *été*, alors que *j'ai hasardé* est régulier, parce que le mot *hasardé* étant disjonctif, la même voyelle n'est pas sujette à élision devant lui. Le **défaut d'Élision Métrique** (« défaut » signifiant « manque ») correspond à ce qu'on désigne comme **hiatus** en versification (*hiatus métrique*). Voir **Fiction Graphique**.

Dans l'expression *une auto*, dans un vers classique, on peut considérer que l'omission d'*e* à la fin de *une* est garantie par la règle d'Élision Métrique ; mais on peut aussi considérer qu'il s'agit d'un fait plus général de *langue des vers* (la cohésion syllabique, au moins supposée, du vers exclut l'emploi d'*e* optionnel devant mot jonctif) ; et on peut encore considérer qu'il peut s'agir d'un fait de la langue commune (même « en prose », surtout non improvisée, la co-syllabation est naturelle

en cas de cohésion syntaxique comme ici). Convergents, ces trois points de vue ne sont pas incompatibles.

élision phonétique/morphologique. Quand ayant prononcé le mot *quatre* on suspend un instant son élocution, comme si on hésitait, et qu'on dit par exemple *quatre... amis* avec « pause » entre *quatre* et *amis*, l'option d'*e** devient utile à la syllabation, et ainsi, si on peut dire [katrə] en fin de phrase devant pause, de même on peut dire [katrə | ami] ; mais une semblable hésitation entre le déterminant et le nom n'autorise pas à dire [lə | ami] ou [la | ami] pour *l'ami* ou *l'amie* (on n'imagine même pas de parler comme ça). Dans le premier cas, l'emploi d'*e* est donc possible pour peu qu'on force, contre la syntaxe, des conditions qui le justifient (en l'occurrence, une pause) ; dans le second cas, même de telles conditions n'autorisent pas l'emploi du *e* « élidé » : il reste tout aussi exclu, malgré la pause, que le *a* du féminin. Ce contraste légitime la distinction de deux sortes d'« élision » (pour conserver ce terme traditionnel, malgré l'impropriété dans un cas) : une *élision phonétique* (ou : *faible*), lorsqu'il existe une option d'*e** qui se trouve être simplement inutilisée (il s'agit alors d'une *omission* plutôt que d'une *élision* ou suppression d'*e*, car ce n'est pas supprimer une option que s'abstenir d'y recourir) ; et une *élision morphologique* (ou : *forte*), lorsque l'option d'*e* elle-même, c'est-à-dire la *faculté* d'employer *e* en cas d'utilité syllabique, n'existe pas. Ainsi dans [katrami] (*quatre amis*) il y a une option d'*e* à la fin de *quatre*, mais elle n'est pas utilisée en cas de cohésion, parce qu'elle n'allège en rien la syllabation (et comme la cohésion est quasi automatique, le non-emploi d'*e* est quasi automatique) ; dans [lami] (*l'ami*), il n'y a même pas d'option d'*e* à la fin de l'article défini. Il y a donc simple *omission* ou *économie* d'*e* ou (« élision » phonétique) dans [katrami] pour *quatre amis* (comme dans [wellu] pour *où est le loup*), et perte ou *absence d'option* d'*e* (*élision morphologique* ou *forte*) dans *l'ami* (on a donc peut-être une unique et même forme d'article, indifférenciée quant au genre, dans *l'ami* et *l'amie*), à savoir la consonne /l/ sans option d'*e*.

L'élision forte, phénomène morphologique, partage un certain nombre de propriétés avec la *liaison* ; notamment, elle est conditionnée syntaxiquement (un peu plus rigoureusement), et lexicalement (par exemple certaines personnes la font systématiquement devant *ami* et pas devant *hasard*), et ne se produit jamais devant une consonne non-glissante. L'élision phonétique, phénomène de syllabation dépendant notamment de la distribution des pauses, n'est pas parallèle à la *liaison* ; n'est pas conditionnée syntaxiquement (peut advenir à une fin de phrase), ni lexicalement ; peut se produire devant n'importe quelle sorte de phonème (devant consonne non-glissante : *un' fois*). Généralement, en langage et orthographe académiques modernes, seule l'élision morphologique se traduit par une « élision » graphique : on écrit *une amie* et non *un' amie*, et, à l'inverse, non pas *le ami*, mais *l'ami*.

enchaînement syllabique (sans rapport avec l'enchaînement rétrograde*). Quand on prononce *par hasard* d'une seule traite et sans coupure entre les deux mots, du fait du Principe de préférence pour les consonnes d'attaque, on obtient normalement une syllabe /kɑ/ dans laquelle la consonne terminale de *par* se greffe, comme consonne d'attaque, sur la voyelle initiale de *hasard* ; on dit alors qu'il y a *enchaînement* d'un mot sur l'autre, que le premier mot ou sa consonne terminale *s'enchaîne* à l'initiale du suivant.

En cas de liaison* comme d'élision* morphologique, il y a normalement enchaînement : /tu-le-za-mi/ plutôt que /tu-lez-a-mi/ (*tous les amis*), /su-lo/ (*sois l'eau*).

enchaînement rétrograde (sans rapport avec l'enchaînement* syllabique). « Le Moyen Âge a connu l'enchaînement, système où chaque strophe est liée à la suivante par une de ses rimes, ce qui dispensait cette rime de s'apparier avec une autre dans la même strophe », dit Martinon (1912 : 80). Je parle plus précisément d'**enchaînement rétrograde**, ou **rétro-enchaînement (de rime)** quand un groupe de vers (ou d'autres unités rimantes) a pour première terminaison (rimique) la terminaison qui concluait le groupe précédent ; d'enchaînement rétrograde (de répétition) quand il y a une relation de répétition (identité de mots) entre le dernier élément d'une unité, et le premier de la suivante, cas des couplets tels que ceux de « En passant par la Lorraine avec mes sabots », souvent dits *enchaînés* ou *concaténés*, terme que Verrier (t. 1 chap. 25 p. 221) dit emprunter à « la logique » et au dictionnaire de Hatzfeld-Darmesteter (mais la notion de *concatenatio* est très ancienne pour l'enchaînement rétrograde par la rime de vers à l'époque médiévale)¹⁹. Les unités liées par enchaînement rétrograde peuvent être dites **rétro-enchaînées**.

enclitique. Voir **clitique**.

endométrique. Une analyse du mètre peut être dite *endométrique* dans la mesure où elle présente des propriétés intrinsèques du vers même isolé comme métriquement pertinentes. Par exemple, de considérer comme une propriété fondamentalement métrique de l'alexandrin le fait qu'il soit symétrique, ou le fait qu'il soit pair ou que ses hémistiches le soient, c'est en donner une analyse endométrique : sa métrique lui serait interne. Et de même, considérer que le *rapport* ou *proportion* de 6 à 4 (égal à 3/2) est fondamentalement métrique dans le 4-6s, c'est lui prêter une nature endométrique. Cf. **exométrique**.

Dans le présent ouvrage, les analyses radicalement endométriques sont souvent contestées, en faveur de la vue selon laquelle généralement le vers est d'abord tel par appartenance et relation à une structure l'englobant, généralement périodique (analyse *exométrique* du vers). Les analyses endométriques résultent d'une longue tradition polarisant l'attention sur « le vers » comme si cette expression avait un sens au singulier (d'où le naïf titre de *Théorie du vers*). Un cas d'endométrie (ou quasi-métrie) plausible est celui du 444 à son origine, sinon définitivement, dans la mesure où il a pu s'imposer, à l'origine, par sa périodicité interne ; encore s'agissait-il tout de même, relativement à chaque 4s, d'une relation exométrique.

enjambement. On parle d'*enjambement* surtout quand le fait qu'une expression *enjambe* une frontière métrique (césure, entrevers...) produit un effet évident de discordance comme, chez Hugo, dans *Il fit scier son oncle + Achmet entre deux planches / De cèdre...*, où l'oncle claque à la césure. Cf. **concordance*** et § 2.7.3.

entrelacement. Cf. **arborescent*** et § 3.5.5 n. 121.

19. C'est à cause de la pertinence de la distinction entre la notion générale d'enchaînement et celle plus particulière de l'enchaînement rétrograde que je ne me contente pas d'un terme unique et traditionnel tel que *concaténation*.

Sur la combinaison de diverses modalités de l'enchaînement rétrograde, dont l'enchaînement rétrograde par la rime n'est qu'un cas, cf. « Sur la métrique de Rabelais » dans *l'Art Poétique* (1992).

équivalence contextuelle/culturelle. Cf. § 2.7.1. **Équivalence matérielle / structurale** (plutôt que « structurale »). Cf. § 3.1.1 et Cornulier, 1993a.

équivalence composée. Si des objets composés, tels que les séquences AB et CD, sont composés d'éléments respectivement équivalents de l'un à l'autre, – par exemple A est équivalent à C, et B à D –, il en résulte une équivalence composée entre les composés AB et CD. Ainsi la succession d'un 4s et d'un 6s ressemble à la succession d'un 4s et d'un 6s, d'où il s'ensuit qu'un 4+6s ressemble à un 4+6s. Le problème peut se poser alors de déterminer quel est le niveau central de pertinence de l'équivalence. Dans le cas du 4+6s, on suppose traditionnellement sans discussion, et sans doute justement, que c'est le niveau composé, dit du mètre ; on peut analyser le 6+6s de la même façon. Dans un quatrain rimé en (abab), traditionnellement, l'attention des analystes étant généralement braquée sur les vers, on considère les rimes comme étant des *équivalences simples* de vers (par leurs terminaisons) ; mais on peut envisager d'analyser la strophe en distiques, et se demander alors si l'équivalence principale n'est pas l'équivalence composée entre distiques, chacun présentant la succession ab d'un élément en a et d'un élément en b. Cf. § 3.2.1.

exométrique. Cf. **endométrique***.

expression associée (à une forme rythmique ou métrique). Cf. **association mentale** **rythme / sens**.

féminin / masculin. D'un point de vue prosodique, une voyelle est dite **féminine**, ou **masculine**, selon qu'elle est postérieure, ou non, à la dernière voyelle stable (DVS) de la plus petite unité (morphème²⁰, mot ou syntagme) la comprenant qui possède une voyelle stable. Si, pour la commodité terminologique et l'utilité de la comparaison, on convient de dire que la DVS d'une unité est *conclusive** de cette unité, une voyelle féminine peut être dite *postconclusive* (relativement à son plus petit constituant supérieur possédant une VS). Il suit de cette définition que toute voyelle stable est masculine (conclusive ou préconclusive de cette unité). Exemples (en supposant toutes les options d'*e* réalisées, et non pas inemployées) : le premier *e* optionnel de *fenêtre* est masculin, et le second féminin ; l'*e* optionnel de *je* est masculin dans *je dis*, féminin dans *dis-je*, parce que dans le premier cas seulement il est non-postérieur au /il/, dernière voyelle stable de son premier constituant supérieur possédant une telle voyelle (*je dis*). – Une suite linguistique peut être dite **féminine** ou **masculine** selon que sa dernière voyelle est féminine ou masculine.

Remarque sur deux types de cas problématiques. – La définition proposée ici de l'*e* féminin (ou masculin) présuppose l'existence et l'unicité d'un constituant, morphème, mot ou syntagme, qui soit le plus petit qui comprenne l'*e* en question et au moins une voyelle stable (structure morpho-syntaxique arborescente). On peut dès lors s'attendre à rencontrer parfois des difficultés dans la caractérisation d'un *e* comme féminin ou masculin lorsqu'on aura à caractériser son plus petit constituant possédant une voyelle stable. En voici, je crois, deux types d'exemples.

1) L'*e* de *travaillerons* ou de *gracieusement* (s'il est employé) est-il masculin ou féminin ? Il est masculin, comme antérieur à la DVS de *erons* ou de *ement*, si on analyse le mot, conformément à une tradition scolaire, en une base *travaill-* ou *gracieus-* et une désinence *-erons* ou *-ement* ; pour des raisons de phonologie et de

20. Cette « plus petite unité » est désignée sous le nom de *domaine de co syllabation* dans des études antérieures.

morphologie²¹, je pense plutôt que cet *e*, indissociable d'une consonne antécédente qu'il aide à syllaber, est terminal de la base *travaille-* ou *gracieuse-*, et qu'il est féminin (et ferait plutôt, en cas de rupture de mot à l'entrevers, la rime féminine²²) ; cette hypothèse morphologique est souvent écartée avant d'être aperçue, parce qu'on n'aperçoit pas la base supposée, *travaille-* dans une forme comme *travailla* par exemple ; mais l'absence d'*e* dans cette forme ne prouve rien, puisque l'option d'*e* est automatiquement inemployée ou éliminée devant un morphème jonctif (en vertu d'un principe général), et qu'ainsi *travailla* peut aussi bien se dériver de *travaille* + *a* que de *travaille* + *a*. Mais enfin, puisque la chose n'est pas évidente et que la décomposition morphologique reste ici problématique, il paraît raisonnable, dans une analyse métricométrique, au moins en première approche, de laisser de côté ce problème (rarement pertinent) et de ne pas aller chercher sans nécessité à l'intérieur des mots si les *e* y sont féminins ou non²³.

2) Dans *Dès que Paul boit, il boïte* [dekəpɔlbwailbwat], l'*e* de *que* est postérieur à la DVS de la locution conjonctive *dès que*, qu'on peut être tenté de considérer comme son plus petit constitué contenant une VS ; à ce titre, il devrait être féminin ; mais on peut aussi considérer que le mot *que* forme avec la proposition *Paul boit* un syntagme complétif, *que Paul boit*, relativement auquel l'*e* de *que* est masculin. Est-il l'un, ou l'autre, ou les deux ? Il y a des raisons de penser qu'il est masculin, ou « au moins » masculin, dont l'une est l'élision graphique en orthographe traditionnelle (on écrit le cas échéant *dès qu'il* avec apostrophe comme s'il s'agissait d'une élision morphologique*), et une autre, qu'en cas de pause après *que*, l'*e* optionnel paraît indispensable : on peut dire [dekə | ilaby] (pause dans *dès que...* *il a bu*), mais non [dek | ilaby]²⁴, alors qu'un *e* féminin (« post-tonique ») ne servirait pas systématiquement indispensable devant pause. Un mot tel que *quoique* peut soulever le même type de problème. La graphie de *quoique* suggère une analyse unique en constituants, telle qu'il s'agit d'un mot dans le cadre duquel l'*e* ne pourrait être que féminin. Cependant, l'orthographe traditionnelle favorise certaines élisions graphiques du type *quoiqu'il*, et devant pause l'*e* optionnel paraît indispensable en bon usage : *quoique...* *Albert ait peu bu* se prononce plutôt [kwakə | albɛkɛpøby] que [kwak | albɛkɛpøby], et en cas de pause définitive (phrase suspensive), on dit plutôt *quoiqueu...* que *koik*, comme on dit péremptoirement *Parce queu !* Ceci suggère que le *que* final de *quoique* forme avec la proposition qu'il annonce, qu'elle soit émise ou suspendue, un syntagme relativement auquel il est par position masculin. Ainsi, tout en étant agglutiné à l'introducteur *quoi-* (avec lequel il forme l'unité

21. Cf. « Le droit d'*e* et la syllabité » dans *Cahiers de Linguistique, d'Orientalisme et de Slavistique* 5/6, *Hommage à Mounin*, 101-117, Université de Provence, Aix, 1975, et Cornulier, 1977a.

22. C'est effectivement ce qui se passe dans tous les cas (quatre à ma connaissance) où Mallarmé ou Verlaine coupent à l'entrevers un mot posant ce type de problème : ils coupent en effet *becqueté* en *becque- / té* (rime à *Henri Becque*), *exquisement* en *exquise- / ment*, *ressusciterais* en *ressuscite- / Rais*, *affreusement* en *affreux- / ment* (cf. Cornulier, *Problèmes de métrique française*, thèse d'état, Université de Provence, 1979). Dans cette perspective, dans un poème tel que « Le rossignol » (*Poèmes Saturniens*) où tous les autres vers semblent mesurables en 5-5, le vers *Qui mélancoliquement coule auprès*, peut s'analyser comme un 5-5 analytique, où la féminine terminale du radical *mélancolique* est rythmiquement récupérée dans la seconde mesure.

23. C'est pourquoi, dans une note de *Théorie du vers* (p. 137) en forme de postscriptum, j'ai proposé d'établir au moins en première approche l'identification des *e* féminins internes de mot.

24. Cette curieuse contrainte est manifestement apparentée à la règle de contiguïté des proclitiques consonantiques (cf. Cornulier, 1981).

quoique relativement à laquelle il peut être considéré comme féminin), le *-que* de *quoique* semble pouvoir être perçu comme appartenant d'autre part à un syntagme du type *que P*, relativement auquel son *e* est masculin ; on peut donc parler d'un *e mixte*, féminin et masculin selon l'unité envisagée. Cette espèce d'ambivalence à l'égard de l'analyse en constituants (non arborescente parce que localement double) est analogue à celle des articles contractés avec la préposition dans des groupes du type *au livre* (comparer l'italien *al libro*) où un syntagme de structure [Prép. + (Dét. + Nom)] voit ses deux éléments initiaux s'agglutiner ou même se fondre en une seule unité introductive du nom.

Quoi qu'il en soit, il apparaît que du caractère problématique ou ambigu des constituants auquel appartient un *e* peut découler le caractère problématique de son statut prosodique.

Fiction Graphique (FG). Dans la poésie littéraire classique, au prix d'une simplification écrasant l'évolution historique, les conventions d'interprétation phonique du vers écrit peuvent être schématiquement résumées de la manière suivante. Tout se passe comme si la situation était la suivante : 1) À toute graphie d'*e* optionnel* correspond une voyelle, sauf si celle-ci est sujette à FG3 ci-dessous (convention 1 ou « **FG1** ») ; 2) Toute graphie de consonne finale de mot est non-muette ou du moins est pertinente métriquement, au voisement près (convention 2 ou « **FG2** »), au moins devant mot jonctif et à la rime ; 3) À l'intérieur d'un vers, toute voyelle terminale de mot est élidable devant mot jonctif* (convention 3 d'*Élision Métrique* ou « **FG3** », applicable une seule fois à une frontière donnée). Cf. Chap. 4. 4 pour une présentation plus nuancée. Ces conventions sont limitatives : on ne peut pas supposer un *e* phonique sans *e* graphique correspondant, ni élider à une frontière de mot un *e* non sujet à l'*Élision Métrique* (par exemple en fin de vers).

fond / insertion. Cf. § 3 (Annexe 1.5).

F-périodicité. Périodicité des formes de vers. Voir **périodique**.

franc. Voir **terminaison**.

G-alternante. Une forme strophique est *G-alternante* si, en cas d'Alternance trans-strophique, le schéma des genres de ses vers s'inverse automatiquement d'une strophe à l'autre (en séquence périodique simple). Ainsi des (abba) : si l'un présente la suite de genres MFFM, en cas d'alternance trans-strophique le suivant présente la suite FMMF, et inversement ; de même les (aa) : si l'un est MM, le suivant est FF. Les strophes G-alternantes sont donc celles dont le premier et le dernier vers sont de même genre en cas d'alternance intra-strophique. Voir § 3.3.5.

G-périodique. périodique en genre. Si toutes les strophes d'une suite sont équivalentes en séquence de genres (par ex. toutes fmfm), ou alternativement équivalentes (par ex. fmfm alternant avec mfmf), cette suite est *G-périodique*. Cf. § 3 Annexe 1.

gémignée (strophe). Strophe composée de deux sous-strophes de même schéma rimique, par exemple (aabb), composé de deux (aa), et (abab bcbc) ou (abab cdcd), composés de deux (abab). Une strophe rimée (abab bccb) peut être considérée comme gémignée en tant que composée de deux (ab ab).

genre ou statut rythmique ou prosodique d'une expression. Une expression est dite *masculine* ou *féminine*, ou de genre *masculin* ou *féminin*, selon que sa dernière voyelle est masculine* ou féminine* ; quoique moins déplacée à ce sujet que la

notion ridicule de *sexe* (des rimes), le terme même de « genre », conservé ici pour sa commodité et à cause de son caractère traditionnel, n'est pourtant pas très exactement justifié ; car il s'agit précisément de classer des expressions selon le *rythme de leur terminaison* (et absolument pas selon le *genre masculin* ou *féminin* au sens usuel de ces termes en morpho-syntaxe²⁵) ; plus précisément, selon le nombre (zéro ou un en français, parfois plus en d'autres langues) de voyelles postérieures à leur voyelle conclusive. En français, ce classement livre deux classes, parce qu'une conclusive peut être suivie de zéro, ou d'une postconclusive, mais pas plus (cf. *chante-je* > *chantè-je*, *recele* > *recèle*). Et ces deux *classes* prosodiques ou rythmiques sont terminologiquement assimilées aux genres proprement dits parce que de nombreux mots féminins (au sens syntaxique où *féminin* caractérise vraiment un *genre*) se distinguent par un *e*.

Sur les régularités impliquant le genre, cf. § 3.2.5, § 3 Annexe 1. Ici, **alternance, G-alternante, G-périodique**.

glissante. Sont appelées ici (*consonnes*) *glissantes* (cf. anglais *glide*) les consonnes *w*, *y* et *j*, groupe pertinent (solidairement avec celui des voyelles) relativement aux faits de jonction, donc d'Élision Métrique*.

grammétrique. Certains anglophones désignent, à la suite de Peter Wexler, sous le nom de *grammetrics* l'étude de la correspondance entre les structures grammaticales et les structures métriques dans le texte en vers. Ainsi Clive Scott (1992 : 131) souligne le besoin de « comparative grammatical studies of stanza, that is studies of the relationship between syntactic articulation and juncture, and the potential segmentations of the rhyme scheme ». La ponctuation* peut apparaître comme une méthode particulière d'analyse grammétrique.

h aspiré. Cf. **jonctif**.

hécatonhexècontaotossyllabe. Sonnet d'alexandrins. *Les hécatonhexècontaotossyllabes de Baudelaire comptent parmi les plus beaux de la langue française, mais Hugo ne s'adressait hécatonhexècontaotossyllabiquement qu'à de très jeunes femmes*.

Si les formes métriques doivent être nommées par leur nombre syllabique total sans souci de savoir si ce nombre est directement pertinent par rapport à la perception, et si, de plus, il suffit de maquiller le français en faux grec pour conférer une dignité académique à un dénombrement idiot, alors, ne dites pas *sonnet d'alexandrins* (vous passeriez pour gaulois), dites *hécatonhexècontaotossyllabe*. *l'x. Autrefois quand j'étais marmot, je savais pas combien y a de syllabes dans un hen décasyllabe ; maintenant que j'ai le CAPES je sais*.

« L'une des raisons principales qui esloignent ceux qui entrent dans ces connoissances du véritable chemin est l'imagination qu'on prend d'abord que les bonnes idées sont inaccessibles, en leur donnant le nom de techniques, aristotéliques, scientifiques ; cela perd tout. Je voudrais les nommer simples, basses, communes. Je hais les mots d'enflure. » *Pensées et opuscles* de Jean-Blaise Nordmann.

hémistiche. Étant donné un vers de mesure complexe *m-n*, dont chaque *sous-mesure* est constituée de *m* ou de *n* voyelles (attaques de voyelles, et non syllabes), on appelle

25. *Spectacle* est un « substantif de genre masculin » au sens de la morpho-syntaxe (puisque'il s'accorde avec l'article *le*) ; mais au sens rythmique, sa forme phonétique est féminine ou masculine selon qu'elle se termine par un *e* optionnel (trois voyelles) ou non (deux).

hémistiche, c'est à dire *demi-vers*, l'expression associée* à chacune de ces sous-mesures. Par exemple, en supposant que *Par une bonne lune de brouillard et d'ambre* (La Tour du Pin, 1933) soit mesurable en 6-6, l'expression associée au premier 6v semble être *Par une bonne lune* (premier hémistiche à 6 voyelles plus une postconclusive), et l'expression associée au second 6v semble être *de brouillard et d'ambre* (2^e hémistiche, qui ne peut donner le rythme 6v qu'en récupérant la postconclusive du précédent). La frontière des hémistiches est traditionnellement nommée *césure*. Elle peut donc être décalée de la frontière de sous-mesures, et elle ne correspond pas forcément à une frontière syllabique. On peut réserver le nom de *sous-vers* aux hémistiches (*demi-vers*) qui étant métriquement autonomes sont eux-mêmes comme des vers (vers composants du vers composé) ; suivant cette distinction, un sous-vers est un demi-vers (si du moins le vers complexe est à mesure double), mais un demi-vers n'est pas forcément un sous-vers.

On prétend parfois²⁶ restreindre l'usage du mot *hémistiche* à des expressions d'égale mesure, en sorte que le 6-6, mais non le 4-6, présenterait deux *hémistiches* ; mais de même que des deux *moitiés* d'une poire on choisit volontiers la plus grosse, de même, en fait, *hémistiche* (*demi-vers*) n'implique pas égalité et se dit couramment d'un membre du 4-6. Cet usage est justifié ; il n'y a aucune pertinence métrique à restreindre la notion d'hémistiche à des hémistiches équivalents comme dans un 5-5 ou un 6-6s, car ce qui fait qu'un alexandrin est un alexandrin, ce n'est pas que ses deux sous-vers sont syllabiquement équivalents, mais le fait que son premier sous-vers est équivalent aux sous-vers initiaux correspondants dans d'autres alexandrins, donc est un 6s, et que son second sous-vers est équivalent aux sous-vers terminaux d'autres alexandrins, donc est un 6s. L'équivalence d'un sous-vers à l'autre (caractère symétrique de l'alexandrin) apparaît comme métriquement contingente à l'échelle du répertoire même des mètres composés.

hétéro-métrique, -strophique. Le préfixe *hétéro-* est parfois utilisé pour désigner des suites présentant *plusieurs* (au moins deux) formes de mètre, ou de strophes. Le préfixe *iso-* par opposition, serait censé signifier l'unicité de forme. Cette terminologie (malgrecque) présente l'inconvénient de confondre deux plans : l'opposition entre le périodique et le non-périodique d'une part, et le nombre de formes en jeu d'autre part. Une suite de vers périodique quant aux formes de vers peut être dite **mono-** ou **poly-**métrique selon qu'elle roule sur un ou plusieurs (au moins deux) mètres. Une suite de vers non-périodique quant au mètre est forcément polymétrique ; **bimétrique** peut qualifier plus précisément une suite roulant sur deux mètres.

hexamètre dactylique. Chap. 2, Annexe 1.1.

hiatus. L'**hiatus**²⁷ **métrique**, si on entend par là celui qui est systématiquement évité dans la poésie française classique, ne peut pas se définir exactement en termes de

26. Quicherat (11), Tobler (107), etc. Littré. On le prétend, seulement : ainsi, six lignes après avoir dit qu'*hémistiche* au sens de « moitié » d'un vers se dit de la moitié d'un vers de dix syllabes « quand il est coupé en deux parties de cinq syllabes chacune », Littré dit qu'au sens de « syllabe accentuée (...) » de la première partie d'un alexandrin ou d'un décasyllabe », « dans le vers de dix syllabes, il est à la quatrième ».

27. L'*hiatus*, ou le hiatus ? Quicherat, qui de la page 1 à la fin de son ouvrage écrit toujours « l'*hiatus* », dit en note (1850) : 1) : « Nous sommes de l'avis des grammairiens qui pensent, contre l'autorité de beaucoup de bons auteurs et de l'Académie, que l'*h* de ce mot devrait être aspirée, et qu'il faudrait écrire *le hiatus*. Cuvier ne prononçait jamais autrement. Cette prononciation fait du mot une heureuse onomatopée » ; il est donc d'un avis contraire à sa propre « autorité » ! L'usage flote encore aujourd'hui, et suivant la pente de la langue,

succession de voyelles, et est plus précisément un **défaul d'Élision Métrique** (voyelle non élidée à l'intérieur du vers devant mot jonctif, compte tenu de la Fiction Graphique). Voir **Fiction Graphique**.

homogénéité métrique/langue. Sur la « loi » parfois supposée suivant laquelle toute catégorie métrique a un correspondant dans la langue considérée, cf. § 2 Annexe I.3.

immanence de la structure métrique. Une caractéristique de la métrique littéraire, par opposition à celle du chant par exemple, est qu'à certains égards, généralement, la structure métrique tend à se déterminer à partir de propriétés grammaticales du discours. Par exemple, dans la poésie française littéraire classique, la périodicité en structure de mètres se constitue à partir du nombre des voyelles, donc de la séquence phonématique (codifiée en outre par la Fiction Graphique et en Langue des vers), alors que dans le chant elle repose largement sur des rapports de durée largement indépendants de la morpho-phonologie (isochronies entre attaques de syllabes). De même les superstructures (modules, strophes...) se déterminent à base d'équivalences rimiques, donc à partir de la structure phonématique. Si on ajoute, d'autre part, que la périodicité en structure de mètres et de strophes est interne au discours versifié, non plaquée de l'extérieur sur lui, on peut dire que dans la poésie française classique, le plus souvent, et à plusieurs égards, la structure métrique du discours est immanente au discours plutôt qu'elle n'est une grille formelle autonome qui y serait simplement appliquée comme de l'extérieur. Cf. § 1, Annexe C.

impair. Voir **pair**.

inconsistant. Se dit ici d'une expression associée à une forme métrique, par exemple d'un hémistiche, dont une partie au moins se rattache plutôt, par la syntaxe ou le sens, à des éléments externes qu'à des éléments internes à l'hémistiche. Ainsi, dans *Oui, puisque je retrouve + un ami si fidèle*, le premier hémistiche est dit *inconsistant* parce que *je retrouve* est plus lié syntaxiquement à *un ami si fidèle* (hors de l'hémistiche) qu'à *Oui...* (dedans) ; mais le second hémistiche, *un ami si fidèle*, formant un syntagme, n'est pas inconsistant. Cf. § 2.7.2.2.3.

indifférencié. Voir **isosyllabique**.

ingénieur (métrique d'). *La rime a pour fonction de marquer la fin des vers.* – Dans les dizains classiques rimés en ababccdeed, le quatrain croisé et le quatrain embrassé sont unis par le distique intermédiaire cc. – *La rime a pour fonction d'assurer l'unité des séries; dans le septain ababccb, la rime dominante b a pour fonction d'assurer l'unité de la strophe...* – *La reprise en début de strophe de la rime finale de la strophe précédente a une fonction mnémotechnique : elle a pour but de soulager la mémoire du diseur...* Et cetera...

Malgré leur délicat parfum de technicité, de telles sortes de jugements ne sont pas techniques tant qu'ils ne reposent que sur l'imagination des analystes, et relèvent de ce qu'on pourrait appeler la métrique d'ingénieur (non qualifié).

initiale/terminale (partie). Est *partie initiale* d'une suite toute partie continue (même entière) de cette suite commençant par son début. Ainsi P, PQ, et PQR, sont des parties initiales de PQR. Est *partie terminale* d'une suite toute partie continue de cette suite qui se termine par sa fin ; ainsi, pour la même, R, QR ou PQR.

les personnes qui ressentent ce mot comme technique et étranger le traitent comme disjointif, avec consonne initiale stable. Pour ma part, je préfère me conformer à l'« intimité » plutôt qu'à l'« avis » de Quicherot.

invertie (strophe). Des formes strophiques telles que ab ba, aab ba, aab cbc, peuvent être considérées comme dérivées des formes ab ab, aab ab et aab ccb respectivement par anticipation de l'écho à la terminaison globale b du premier module* (formes **inver-ties**). Voir § 3.2.2.

Dire que ab ba dérive, par inversion, de ab ab ne signifie pas que les rimes d'un quatrain réel rimé en ab ba sont effectivement et concrètement tirées d'une séquence ab ab par permutation des mots ou des vers rimant ; mais que les deux types de formes sont apparentées, et que l'une est plus fondamentale que l'autre (l'équivalence entre modules est plus forte dans le rapport de ab à ab que dans le rapport de ab à ba).

isochrone, isochronie. Cf. § 2 Annexe 2.

isométrique. Voir **hétéro-métrique**.

isosyllabique ou **à syllabes indifférenciées**. Se dit d'expressions qui présentent le même nombre de syllabes ou voyelles (Marouzeau, 1933, Elwert, § 21), donc de vers dont l'équivalence métrique repose essentiellement sur une équivalence en nombre de syllabes ou voyelles. De là dérive peut-être chez certains l'idée qu'il s'agit de mesures *à syllabes égales* (« iso »), mais, les syllabes étant de toute manière égales en cela au moins qu'elles sont syllabes (quelle que soit la nature du vers), il doit être entendu qu'un mètre *isosyllabique* est un mètre *à syllabes (ou voyelles) indifférenciées*, c'est-à-dire comptant indifféremment pour la mesure, qu'elles soient longues ou non, accentuées ou non... (à cela près cependant que généralement la voyelle conclusive ne peut pas être mineure, atone). L'idée d'équivalence (*iso*) étant redondante en matière de métrique, une métrique *isosyllabique* peut se caractériser essentiellement comme une métrique *à syllabes ou voyelles indifférenciées*. Cf. § 2.1 et Annexe.

jonction, disjonction, jonctif, disjonctif. Certains mots ou morphèmes présentent deux formes variantes dont l'une, spéciale (*forme variante de jonction*, normalement enchaînée* syllabiquement au mot ou morphème suivant), ne s'emploie qu'en contexte de cohésion et uniquement devant certains mots ou morphèmes à initiale vocalique ou glissante. Ainsi le pronom défini pluriel écrit *les* présente, outre sa forme ordinaire [le] (comme dans *envoie-les ou garde-les*), la forme spéciale [lez], qui s'emploie au sein du groupe cohésif pronom conjoint-verbe (comme dans *tu les-z envoies, tu les-z y portes* devant voyelle), mais moins facilement en contexte moins cohésif (*envoie-les (z ??) et oublie-les (*z) !*), ni devant mot commençant par une consonne non-glissante (*tu les-*z donnes*).

Sont *disjonctifs* les mots ou morphèmes devant lesquels n'apparaissent pas de formes de jonction (de liaison, ou par élision morphologique) même en contexte cohésif, soit qu'ils commencent par une consonne non-glissante (comme *donnes* dans *tu le-*z donnes*), soit arbitrairement (comme *hasards* dans *les-*z hasards, *l'hasarder*). La terminologie suivant laquelle le mot *hasard*, qui commence phoni-quement par un [a], commence par un *h aspiré* est un habillage pseudo-explicatif de la constatation qu'il se comporte, à cet égard du moins, comme les mots qui com-mencent par une consonne non-glissante²⁸. Inversement sont *jonctifs* les mots

28. Il n'est pas pertinent ici de dire que *hasards* commence par un *h*, car *h* est ici une lettre (pas un son), donc ce serait décrire seulement la forme graphique du mot ; or la liaison, dont il s'agit ici, est un fait phonique, non graphique : elle ne se voit pas plus dans *les habits* que dans *les hasards*.

capables de provoquer une forme de jonction en contexte favorable, comme /oto/ et /wazo/ dans /loto/ (*l'auto*) ou /lezwazo/ (*les oiseaux*). Remarque terminologique : *haricot* est-il jonctif ou disjonctif ? – Il est par définition jonctif dans le parler de Charles si Charles dit *lézarico*, disjonctif chez Charlotte si Charlotte dit *léarico*.

De même, la forme de jonction [ɑ̃] de *en* préfixe n'apparaît pas dans *enhardir* (cf. le statut disjonctif de *hardi*).

Les cas de *jonction* sont traditionnellement dits de *liaison* lorsque, comme dans les exemples précédents, la forme de jonction se termine par une consonne absente dans la forme normale correspondante ; ainsi du pronom /lez/ (*les*), dont la forme normale est /le/.

Les cas de *jonction* sont traditionnellement dits d'*élision*, mais sont plus restrictivement caractérisés par la notion d'*élision morphologique*, lorsque la forme normale se termine par une voyelle ou une option de voyelle absente dans la forme de jonction ; ainsi de l'article /l/ dans /loto/ (*l'auto*), qu'il s'agisse en quelque sorte d'une forme /la/ amputée de sa voyelle stable comme on l'enseigne souvent, ou plutôt qu'il s'agisse, comme l'a suggéré Martinon, d'une forme neutre (indifférenciée quant au genre), consistant simplement en un /l/ privé de l'option même d'*e*. – L'opposition est moins nette à l'égard de l'« élision » phonétique ou omission* d'*e* (certains, qui ne la feraient jamais dans *Tu l(e) hasardes*, la font occasionnellement dans *Ell(e) hasarde*).

Dans un composé comme *dehors* (comparer *dedans* prononçable [ddɑ̃] après voyelle), l'absence d'*élision morphologique* est due au caractère arbitrairement disjonctif du morphème *hors*.

Les conditions syntaxiques, et surtout morphologiques, de la liaison et de l'*élision morphologique* étant assez semblables (encore que les contextes d'*élision morphologique* soient plus rigoureusement contraints que ceux de liaison), on peut regrouper ces deux phénomènes sous le nom de jonction. Il est essentiel, surtout, d'en distinguer nettement la simple omission* d'*e* ou « élision » faible*²⁹.

lâche. Voir **dense**.

lai. Forme médiévale, cf. § 3.3.2.

langue des vers. Dans la langue des poètes classiques de Malherbe à Hugo, tous les *chiens* ont une voyelle, tous les *lions* en ont deux et toutes les *jeunes filles* en ont quatre : tel est leur usage. Cf. § 4.1.

liaison. Cf. **jonction**, et § 4 n. 72.

liaison honteuse. Cf. § 4.4.2.

libre. Voir **vers**.

limerick. Forme fixe de tradition orale anglaise à métrique chronologique. § 2 Annexe 2.

loi des huit syllabes. Cf. § 2.5. En français, le fait qu'une suite verbale ait précisément *n* syllabes est inaccessible à la perception pour *n* supérieur à huit ; vraisemblablement, pour de nombreux francophones, la limite de perception est même inférieure à cette limite supérieure. Pour que des vers soient systématiquement perçus comme

29. Sur ces notions, cf. Cornulier (1981 et 1993b). La notion de *disjonction* introduite dans une édition récente du *Bon usage* de Grevisse (§ 47) est la même, à ceci près que cet ouvrage conserve la caractérisation traditionnelle par référence aux « mots qui commencent par une consonne », incorrecte ou circulaire via la notion d'« *h* aspiré » (§ 48).

précisément équivalents en forme syllabique globale, il ne suffit donc pas qu'ils aient en commun, par exemple, d'avoir tous dix syllabes ; le « mètre » de vers qui n'auraient en commun que d'avoir un total comptable de 10 syllabes serait donc plutôt une sorte d'« ultramètre » au sens où on peut parler d'ultrasons.

lyrique (coupe). Voir **conclusif***.

médiévale (métrique). Cf. 3.1, n. 4 et 13.

mêlé (rimes ou mètres ou vers mêlés). On parle traditionnellement de *rimes* mêlées quand les vers sont rimés, mais sans règle apparente, notamment sans périodicité ; de même on peut parler de *mesures* ou *mètres mêlés* pour caractériser des vers mesurés, mais sans règle apparente, notamment sans périodicité. On nomme souvent *vers mêlés* des vers rimés ou mesurés sans règle apparente ; dans la poésie classique, le *mélange* des mètres va rarement sans celui des rimes. Voir § 3.3.3.

mesure, mètre. Se dit spécialement d'une forme métriquement pertinente de vers ou de partie de vers, qui est généralement dans la poésie littéraire française une longueur caractérisée simplement en nombre de voyelles. Ainsi, si *Et bien, dansez maintenant* est chez La Fontaine élément (vers) d'une suite de vers caractérisée par la périodicité de rythme à 7 voyelles, cette longueur, déterminée par le nombre de voyelles, est sa *mesure* ; on peut aussi nommer *mesure* la séquence des voyelles ainsi pertinentes [e ē ã e ē ã ã] (dans une interprétation phonique moderne). La mesure d'un vers est souvent nommée *mètre*. Des mesures constitutives d'une mesure complexe, comme 4 et 6 relativement à un vers de 4 puis 6 voyelles, peuvent être dites *sous-mesures*.

mètre de base / contrastif (clausule). Par convention, un mètre apparaissant dans une strophe est nommé son *mètre de base* s'il remplit deux conditions : 1) il est le premier à y apparaître en deux occurrences (donc il n'apparaît pas une seule fois), 2) il n'est pas minoritaire (c'est le mètre d'au moins la moitié des vers de la strophe). Une strophe mesurée en 88444 n'a donc pas de mètre de base (le premier mètre récurrent, 8, y étant minoritaire) ; une strophe mesurée en 8484 a pour mètre de base 8 (premier récurrent et non-minoritaire). Les mètres différents du mètre de base peuvent être considérés comme **contrastifs**, spécialement s'ils apparaissent après le mètre de base ; on peut les nommer **clausules** si on considère qu'ils ponctuent la fin de groupes métriques, généralement modules* ou strophes. Cf. § 3.1.2 où est notamment signalé le caractère grossier de cette notion (du moins sa commodité permet-elle, en première approche, des dénombrements et comparaisons).

mètre fondamental / d'accompagnement. Lorsque, dans un poème, des vers d'une forme X sont parfois remplacés par des vers d'une forme Y comme si la forme Y était équivalente à la forme X, la forme X peut être dite *fondamentale*, et la forme Y, *d'accompagnement*. Ainsi, à partir de la seconde moitié du XIX^e, dans des suites périodiques d'alexandrins, la forme 6-6 est parfois sporadiquement remplacée par une forme telle que 4-4-4, voire 3-5-4 (cf. § 2.7.3.2.3), comme si ce n'était pas une rupture de périodicité, chez des poètes qui cependant n'emploient pas ces dernières formes sans les mélanger avec la première (formes d'accompagnement de l'alexandrin).

métricométrie. Méthode d'observation distributionnelle en vue d'une éventuelle analyse métrique³⁰ ; voir la définition des critères métricométriques F, s, M, C, P au Glossaire-Formulaire ci-dessous et § 2.7.2.

Les observations métricométriques peuvent faire apparaître des régularités susceptibles de fournir éventuellement des arguments concernant la structure métrique d'un corpus et ses principes de base. Par exemple, le Statut non-conclusif des voyelles féminines, en combinaison avec l'idée que les 12s qui ne sont pas mesurables en 6+6 le sont en 444, peut se justifier par exemple pour un corpus où il apparaît qu'aucun des vers qui sont FsM6 n'est FMCP4 ou FMCP8. La méthode métricométrique consiste donc à contruire des observations reproductibles permettant de dégager (éventuellement) des régularités et des arguments en faveur d'une analyse rendant compte de ces régularités, en limitant le recours à l'intuition de l'analyste.

Parmi les critères mentionnés (parmi d'autres possibles en nombre indéfini), en ce qui concerne la poésie française littéraire du XVII^e au XIX^e, dans la mesure où le Statut non-conclusif des féminines paraît généralement fondé, il apparaît que le critère F est plutôt un indicateur rythmique (voyelles postconclusives), et que les critères C, P, et M (voyelles plutôt préconclusives, sémantiquement suspensives, au moins à quelque niveau) permettent aussi de sonder la concordance. Le critère s (voyelle conclusive suivie d'une postconclusive) peut être révélateur quant à l'autonomie ou à la solidarité métrique des hémistiches.

métrique. Les propriétés rythmiques du discours sont dites, plus précisément, métriques (adjectif) quand elles entrent dans des réseaux systématiques d'équivalences (§ 1). La *métrique* (substantif) désigne ces réseaux d'équivalences systématiques, ou leur étude. Il s'agit là de l'extension d'un sens plus restreint : la *métrique* peut être l'étude des *mètres*, équivalences systématiques de vers en forme globale.

métrique syllabique indifférenciée/différenciée (quantitative, de tons, accentuelle / chronologique). Voir § 2 Annexe.

modèle de vers. Cf. 2.1.1.2.

module, modulaire. Constituant strophique de niveau supérieur au vers ; sur l'analyse *modulaire* de (aa), (ab ab), ou (aab ccb) en deux modules de forme a, ab, ou aab respectivement, voir § 3.1 et 3.2.

Monogamie (Principe de). Lorsque plusieurs unités elles-mêmes métriques forment ensemble une unité métrique à un niveau supérieur, généralement elles ne sont pas en nombre supérieur à deux. Cette tendance restrictive apparaît comme plus ou moins forte selon les systèmes ; elle paraît, caractéristiquement, très forte dans la métrique littéraire française classique, pour laquelle on peut parler de *Principe de Monogamie*³¹ (le mot « principe » est peut-être excessif, mais commode). Ainsi formulé, ce « principe » n'implique pas que les unités métriques se regroupent généralement en paires, mais seulement que si elles se regroupent, elles se regroupent seulement en paires (il n'y a pas toujours regroupement ; ainsi, dans un distique aa

30. Cette méthode est utilisée (éventuellement modifiée) ou présentée et discutée notamment dans *Théorie du vers*, Plénat (1983), Beltrami (1984), Murat (1984), Huybrecht (1990), Billy (1990), Heimjen (1993), Gouvard (1994b).

31. Je renonce à l'appellation antérieure de *Principe binaire* compte tenu des contresens qu'elle favorise et d'objections de Jean-Louis Aroui.

classique, chaque module d'un vers est en tant que tel simple, sans faire exception à la Monogamie ; de même, il existe des vers simples à côté des vers composés de deux sous-vers). De même certaines sociétés *monogamiques* comme la nôtre excluent la polygamie, mais non le célibat.

Une forme métrique est *monogamique* si elle n'est pas contraire au Principe de Monogamie.

Sur la « monogamie » rimique concernant le nombre des terminaisons rimant ensemble, cf. § 3.3.3, § 3.3.4.

monométrique. Voir **hétéro-métrique**.

monostique ou **monostiche.** Groupe métrique constitué d'un seul vers (*unain*), que ce soit un module (comme ceux d'un aa) ou une unité métrique de statut différent.

nombre vocalique ou **syllabique.** Cf § 2.1.

onomatopée métrique. Cf. § 2.7.2.2.3.

option d'e. Voir *e* optionnel.

ordre interne / externe, orientation, et leur notation. Cf. chap. 2 et dans Formulaire ci-dessous, **soulignement**.

Les suites de lettres a b c et a c b présentent les mêmes éléments a, b et c (équivalence de contenu), mais pas dans le même ordre. Dans les suites a b c et c b a, à l'équivalence de contenu s'ajoute une *équivalence d'ordre interne*, consistant en ce que les mêmes éléments présentent les mêmes relations de contiguïté (dans les deux suites, contiguïté entre a et b d'une part, b et c d'autre part). Dans les suites a b c et a b c, à l'équivalence de contenu et d'ordre interne s'ajoute l'*équivalence d'ordre externe* ou d'*orientation* : dans les deux, le même élément a est contigu au contexte antérieur ou gauche, et le même élément c contigu au contexte postérieur ou droit. L'ordre complet peut donc être décomposé en *ordre interne* et, par référence à un ordre englobant, *orientation*.

Cette distinction permet de faire apparaître les relations d'équivalence précises pertinentes à l'analyse métrique là où l'attention est généralement plutôt attirée par certaines relations d'opposition ; car dire que les séquences c b a et a b c sont *inverses* l'une de l'autre n'est pas spécifier ce qu'elles ont en commun, à savoir l'ordre interne, mais plutôt ce par quoi elles se distinguent, à savoir l'orientation ; cette tendance est favorisée par le fait que notre système d'écriture est lui-même orienté (comme la parole), car il permet d'écrire a b, où a est initial, ou b a, où il est terminal, mais ce faisant oblige à choisir une orientation de la chaîne des deux lettres que ce soit dans un sens ou dans l'autre. On peut utiliser au besoin le soulignement (cf. Formulaire ci-dessous) pour neutraliser cette orientation, les formules a b c et c b a exprimant la même *chaîne* non-orientée, qu'elle commence ou se termine par a ou par c.

orientation. Voir **ordre**.

pair / impair (mètre, strophe). Sur la pertinence douteuse de la notion générale de mètre « impair », voir § 2.7.1. Noter que s'il est complexe (binaire), un mètre dit « impair », c'est-à-dire à total métrique impair, comprend forcément une sous-mesure « impaire » et une « paire » (exemples, 4+5, 5+8) ; qu'un vers à nombre pair peut être banalement rythmé en impairs (exemple, 8-syllabe rythmé 3-5 ou 5-3) ; que le mètre « pair » 4+6, dominant à certaines époques, est radicalement dissymé-

trique (un 4-6 dont le second hémistichie est coupé 3-3 est globalement dissymétrique et terminé par deux cellules rythmiques impaires) ; qu'un distique de 7-syllabes forme un ensemble symétrique (à total pair) ; qu'une séquence 3-3-3 comme ce vers de Malherbe, *L'air est plein d'une haleine de roses*, pour être triplement impaire, n'en est pas moins symétrique. Les propriétés de « parité du mètre » et de symétrie ne sont donc pas systématiquement liées.

Sur la notion de *strophe impaire*, voir § 3.2.3 n. 37.

pantoun. Cf. § 3 n. 121 et Annexe 1.4. Le mot des métriciens français *pantoun* est une coquille séculaire née dans *Les Orientales* où Hugo présentait une traduction de pantoun (malais) : ou bien Hugo avait mal compris son informateur orientaliste, ou bien le typographe a mal compris Hugo... Cette suite de quatrains avait la particularité, qui n'est pas inhérente au pantoun (malais), mais que les métriciens européens ont pris pour définition du « pantoun » (cru malais), de combiner les deux propriétés suivantes : 1) les quatrains sont composés de distiques appartenant à deux séries sémantiques distinctes entrelacées* en suite périodique binaire ; ainsi, sémantiquement, les distiques initiaux de quatrains forment une suite thématique, et les terminaux, une autre suite thématique ; 2) à l'intérieur de chaque suite thématique, donc de quatrain en quatrain, les distiques sont verbalement rétro-enchaînés* au niveau des vers par la relation de répétition : chaque distique d'une suite thématique donnée (par ex., initial de quatrain) a pour vers initial le vers conclusif de son prédécesseur dans la suite thématique (par ex. initial de quatrain). Chacune de ces deux propriétés (alternance thématique de type polyphonique, rétro-enchaînement par répétition) est largement attestée dans divers folklores, dont le français. Leur combinaison (comme dans le pantoun type *Orientales*) est illustrée notamment dans des chansons de troubadours galiciens³² du XIII^e.

pentamètre iambique anglais, cf. § 2.4 n.32, 2.6.3, 2.7.3, 2.7.4. (L'analyse de ce mètre comme 4=6 n'est pas réductionniste et n'exclut naturellement pas une analyse, par exemple, en « pieds » dissyllabiques).

perception dynamique de la mesure, § 2.7.2.7.

périodique (suite, **simple/binaire**). Une suite *périodique*³³ est composée des mêmes éléments réapparaissant (chacun au moins deux fois) toujours dans le même ordre. Elle est *simple* si elle n'est composée que d'un type d'éléments, comme a a a a a a, *complexe* si elle est composée d'éléments d'au moins deux types, comme a b c a b c a (en particulier, *binaire*, s'il a exactement deux types comme dans a b a b a b).

Une suite de groupes de vers tous rimés suivant un même type et sur les mêmes timbres, par exemple en (abab, abab, abab,...), est périodique en terminaisons ou **T-périodique** (équivalence matérielle). Si les timbres se renouvellent de groupe en groupe, et que seul est systématiquement commun le schéma, par exemple le schéma (abab) dans la suite (abab, cdcd, efef...), la suite est seulement périodique en schéma de terminaisons ou **ST-périodique** (équivalence structurelle seulement), type de périodicité dominant dans la poésie classique.

32. Cf. la cinquième *cantiga d'amigo* analysée par Jakobson (1973 : 293s) à qui ce rapprochement a échappé.

33. J'ai employé le terme *cyclique* en ce sens dans Cornulier (1985). J'ai remplacé ici les notions antérieures de périodicité en mètre et en rime par celles de périodicité en forme et en terminaison pour tenir compte de l'objection de Tiên Toha comme quoi mètre et rime impliquent déjà en eux-mêmes une idée d'équivalence, voire d'équivalence métrique, qu'introduit la périodicité.

Une suite de vers tous 8-syllabiques est périodique en forme de vers (alors dite **mètre**) ou **F-périodique**. Une suite de groupes de vers tous rythmés en 8888 l'est également.

Le plus communément, les stances classiques sont périodiques en schéma de rime, mais non en rime ; et non seulement en schéma de mètre, mais en mètre : elles sont alors **FST-périodiques**. Exceptionnel, et célèbre par sa singularité, est le cas des « Djinns » de Victor Hugo jeune, suite de huitains ST-périodiques en (abab cccb), et SF-périodiques (chacun étant monométrique : nnnn nnnn), mais non suite de vers, et de stances, F-périodiques, le mètre variant de stance en stance de 2 à 4-6³⁴.

Voir § 3 Annexe 1.

phonétique expérimentale. Cf. § 2 Annexe n. 1.1. n.190.

pibrac. Nom d'un sirop fort utilisé en Auvergne contre les accès de fièvre quarte (Furetière).

pied. Cf. § 2 Annexe 1.

pifométrique. Métrique fondée sur la seule intuition du métricien. Cf. § 2.7.2.1.

pion (métrique de ; synonyme : filic). Cf. § 3.1.1. Doctrine expliquant les régularités métriques par l'existence de règles supposées imposées aux poètes d'une manière explicite et autoritaire et auxquelles les poètes obéiraient. Ex. *Pourquoi n'y a-t-il jamais d'c féminin sixième dans les 12-syllabes de Malherbe et Hugo? – Parce qu'ils avaient pas le droit de mettre un c féminin sixième dans leurs 12-syllabes*. De même : *La césure, obligatoire et automatique dans une position donnée pour les vers de plus de 8 syllabes...* (propos apocryphe de « Cornulier » dans une *Introduction* récente à l'analyse poétique).

ponctuométrie. Méthode consistant à repérer et quantifier la ponctuation, pour une approche grossière, statistique, et reproductible, de l'organisation sémantique d'un texte. En particulier, évaluation de la ponctuation moyenne de fins de vers, modules, strophes, etc. – Un point d'exclamation, d'interrogation ou (triple) de suspension, non suivi d'une minuscule, ou un point, est compté pour 9 ; un point-virgule ou double point, ou un point d'exclamation, d'interrogation ou de suspension suivi d'une minuscule, pour 6 ; une virgule, pour 3. La moyenne peut être arrondie à l'entier supérieur sauf si c'est 9. Ainsi, pour l'ode en dizains de Malherbe au duc de Bellegarde, la formule ponctuométrique 2316 234119 indique que la valeur moyenne de ponctuation finale est 2 pour le premier vers, 3 pour le second (comme si c'était généralement une virgule), 1 pour le troisième, et ainsi de suite, et suggère une tendance à le diviser sémantiquement en 4-6v³⁵. *Ponctuométrie ajustée à la conclusive* : pour l'analyse interne du vers, si une ponctuation succède à une voyelle féminine ou post-tonique, il peut être révélateur d'assigner sa valeur à la dernière voyelle antérieure qui ne soit pas féminine ou post-tonique ; ainsi la ponctuométrie syllabique de *Forêts, soleils, rives, savanes ! – Il s'aidait* est 03 03 03 009 000 sans ajustement, 03 03 3 009 0000 après ajustement.

34. Il y a une forme globale de la variation métrique, par symétrie de progression de 2 à 4-6 puis de là régression jusqu'à 2 ; mais cette forme symétrique n'est pas renouvelée, et la strophe médiane mesurée en vers composés 4-6 est unique. La forme globale est ici substituée à la F-périodicité, dans une intention figurative (c'est censé rendre la croissance, puis la décroissance d'un bruit).

35. Cf. Chapitre sur Malherbe dans l'édition polycopiée antérieure de *l'Art Poétique*.

portée sémantique d'une unité rythmique. Cf. **association rythme/sens** et § 2.6.3.

position. Ce terme, utilisé pour caractériser l'ordre d'apparition d'une syllabe dans une séquence syllabique, a l'inconvénient d'être spatial et de favoriser ainsi une conception trop géométrique, insuffisamment orientée, des phénomènes rythmiques ; mais il paraît souvent malaisé de le remplacer par d'autres tels que *rang*, *ordre*, ou *moment*...

postiche. Dérivé par haplogie de **post-stiche** où *stiche* désigne un vers en grec, se dit d'une syllabe venant après le vers³⁶, mais ne comptant pas dans la mesure. Cf. **sur-numéraire**.

proclitique. Voir **clitique**.

proportion ou rapport entre nombres. Cf. § 2.1.2.6.

projection sémantique (d'une forme rythmique, éventuellement métrique). Cf. **association mentale rythme/sens***.

prosodie. Dans la présente introduction, est qualifié de **prosodique** le rythme tel qu'il est à peu près déterminé par la structure grammaticale et phonologique (rythme selon la langue).

rabé-*raa* ou rabé-*raa*. Ce terme *ra-bé-ra-a* ou *rabé-*raa** peut servir à exprimer³⁷, à partir de l'épellation *abé-*aa**, un schéma rimique *abaa*, et, par la consonne *r* préfixée au premier et au deuxième *a*, une relation de répétition mot pour mot entre les vers 1 et 3 ; il convient donc aux quatrains du type *J'ai du bon tabac / Dans ma tabatière / J'ai du bon tabac / Tu n'en auras pas*, rimés en *abaa* et répétitifs suivant le schéma *A* A**. Cf. § 3, au paragraphe sur les strophes composées et § 3.2.1. Le terme télescopé *rabé-*ara** exprime donc un quatrain rimé comme le précédent, mais où c'est le vers 4 qui répète le vers 1, comme dans le quatrain initial d'un triolet.

Récupération. Une séquence postconclusive (voyelle, syllabe, etc.), et de ce fait non intégrée à un groupe rythmique précédent (non « numéraire » ou « métrique » relativement à ce groupe s'il correspond à une mesure), est parfois **récupérée**, c'est-à-dire intégrée au groupe rythmique suivant (« numéraire », « métrique », relativement à ce groupe s'il correspond à une mesure). Cf. § 2.6.3, **coupe**, et **association rythme/sens**.

En poésie classique, on peut voir des féminines non-récupérées en fin de vers, mais non en fin de sous-vers à l'intérieur du vers, parce qu'il s'agit d'une coupe synthétique ou de composition (autonomie des hémistiches excluant la récupération de l'un à l'autre), et de composition dense (excluant une surnuméraire) ; les féminines récupérées sont communes, à partir des années 1860 peut-être, dans les formes d'accompagnement* du 6+6 telles que 4-4-4 ou 8-4, signe de ce qu'alors un 8-4, par exemple, n'est pas ressenti comme résultant de la réunion de deux sous-vers, 8s et 4s.

Réduction structurelle des rimes. Entre deux quatrains rimés (*abab*, *abab*) il y a équivalence rimique non seulement structurelle*, à savoir même réseau d'équivalences de rimes (*abab*), mais matérielle*, à savoir mêmes terminaisons. On peut appeler

36. Cf. *Dictionnaire étymologique de la langue française* de Bloch & Wartbourg, P.U.F., 1975.

37. Ces termes sont peu appétissants, mais tant que Jean-Michel Gouvard ne m'en proposera pas de meilleurs je persisterai à les employer – L'absence de terminologie traditionnelle en ce domaine résulte de l'ignorance traditionnelle de telles formes folkloriques, et la protège ; par exemple Martinon (1912) ne les identifie pas réellement, quoiqu'il ait classé des *rabé-*raa** de Desbordes-Valmore.

réduction structurelle le passage de cette équivalence complète à une équivalence seulement structurelle (abab, cdcd) de deux quatrains rimés selon le même schéma, mais pas sur les mêmes timbres. Le passage du sizain (aab aab) de type médiéval, avec modules structurellement et matériellement équivalents d'un module à l'autre, au sizain (aab ccb) de type classique, avec équivalence purement structurelle en ce qui concerne les séquences initiales aa et cc, est un cas de Réduction structurelle (ceci témoignant d'un changement de système plutôt que d'une évolution esthétique). La tendance à la « monogamie » rimique dans la poésie classique (consistant en ce qu'un même timbre rimique n'apparaît généralement que deux fois en contexte étroit) résulte de la combinaison de la tendance à la Réduction structurelle* avec le Principe de Monogamie*.

Le *renouvellement* par principe des timbres n'exclut pas catégoriquement des retours non systématiques de timbres, et du reste, dans un texte strophé assez long, il faut bien pouvoir réemployer au bout d'un certain temps des terminaisons déjà employées. Le réemploi de timbre ne peut être alors assimilé sans justification à une relation d'équivalence rimique (métrique). Il n'est pas possible de formuler une observation («règle») à la fois simple, précise, et tout à fait pertinente, disant, par exemple, que « chez les classiques, avant de réemployer un timbre quelconque à la rime, il faut attendre au moins dix vers », ou « sept timbres ». Il y a cependant des cas de réemploi immédiat dont le caractère peut être signalé comme exceptionnel, et par suite éventuellement significatif ; ainsi dans la fable 2 : 2 du Corbeau et du Renard, où le retour immédiat de terminaisons en *-mage* trahit l'intérêt caché du flatteur pour le *fromage* du corbeau.

« Règle » des deux couleurs. Dans la poésie littéraire classique, – disons, de la fin de la Pléiade à 1870 par exemple –, une séquence de rimes du type a...a (sans troisième occurrence intermédiaire de a) ne présente très généralement que deux *couleurs* de rime ou type de terminaison de vers, c'est-à-dire qu'entre deux vers rimant ensemble en a (présence de la *couleur* a), il peut apparaître un ou plusieurs en vers rimant en b (présence de la *couleur* b), mais pas, à la fois, un ou des vers rimant en b et un ou des vers rimant en c. Pour dire les choses autrement : une terminaison de vers n'est jamais séparée de son plus proche écho par plus d'un type de terminaison. Cette « règle » des deux couleurs est observée, par exemple, dans (aaab cccb), où la séquence bcccb est telle³⁸ qu'entre les deux b il n'y a qu'une autre couleur, du c (quoiqu'il y ait trois vers) ; mais elle n'est pas observée dans (aba cbc) où, entre les deux b, apparaissent deux couleurs ou timbres : du a et du c, en sorte que figure ici la séquence bacb qui est *tricolore*. La « Règle » des deux couleurs est particulièrement stricte, semble-t-il, pour toute séquence dont la première terminaison est un appel de rime et où n'interviennent pas de rimes par répétition.

Le terme de « règle » est entouré ici de guillemets de précaution, pour indiquer que l'observation ainsi formulée pourrait correspondre à une conséquence plus

38. La *Règle des deux couleurs*, que j'appelais *Règle de Proximité* dans des publications antérieures, a donné lieu à malentendu dans plusieurs publications récentes : il doit être clair qu'elle ne limite pas (à deux !) le nombre de vers intermédiaires dans une séquence a...a, puisqu'elle n'exclut pas, par exemple, aaab cccb. Le problème du nombre des vers est distinct de celui du nombre des timbres ou couleurs. Le terme de *Règle des deux couleurs* devrait être plus clair. Je ne reviens pas à celui que j'avais d'abord adopté de « règle des deux couleurs » parce que je suis sceptique sur l'explication cognitive qu'il présupposait de l'observation.

ou moins superficielle des fondements de la métrique classique plutôt qu'à un principe ou à une règle autonome.

Une conséquence de la Règle des deux couleurs est qu'une séquence de vers rimiquement autonome, par exemple le début d'un poème ou le début de la plupart des strophes classiques, présente un écho rimique dès son troisième vers au plus tard, car si elle commençait en abc..., la seconde occurrence de a serait séparé de la première par au moins du b et du c (séquence tricolore).

Cf. § 3.2.3 et 3.3.3.

rejet. On parle de *rejet* quand une expression linguistique paraît déborder, par un prolongement relativement bref, « au-delà de l'articulation métrique qui semblait devoir en fixer la limite » (Mazaleyrat & Molinié, 1989). Voir § 3.4.1. Cf. **contre-rejet**.

relevé métrique. Description systématique et codifiée des formes métriques d'un corpus. Cf. Cornulier (1988a) et *Art Poétique* 1993, § 5 sur Malherbe.

renouvellement des timbres rimiques. Voir **Réduction structurelle**.

répétition à la rime (**rime répétitive**), bouclage et refrain. Chap. 3 Annexe 2.

répétition initiale. Cf. § 3.2.1.

représentation mentale (acoustique ou phonologique). Cf. § 1.

rétrograde. Voir **enchaînement**.

rime. Voir § 3.1.1 et § 3 Annexe 2. On dit couramment en français que deux mots « riment » s'ils finissent pareil (phoniquement) même si cette ressemblance est comme aléatoire et n'entre dans aucun réseau régulier d'équivalences ; en ce sens la notion de rime n'est pas forcément métrique. En métrique, le mot *rime* peut avoir une valeur plus précise, telle que la *rime* (métrique) implique une similitude systématique de terminaisons (à partir de voyelles conclusives) entre des unités métriques qu'on croit généralement être des vers, mais qui peuvent être des unités inférieures (par ex. dans le batelage) ou supérieures (notamment modules). L'illusion que les rimes sont toujours des propriétés de vers conduit à imaginer des schémas rimiques trompeurs, par exemple, à dire que des quatrains de ballade anglais sont rimés en *a*a (*xaxa* en terminologie anglaise), alors qu'ils ne riment pas (lacunairement) au niveau des vers, mais riment sans lacune au niveau des modules, en aa ; la détermination d'un schéma rimique implique donc une identification correcte de la structure pertinente, ici en modules. Dire qu'un quatrain paire de distiques est rimé (uniquement au niveau des vers) en *a*a est aussi impertinent qu'il le serait de dire que deux alexandrins rimant en (aa) sont rimés en *a*a (au niveau des sous-vers).

Dans la poésie française, l'équivalence rimique requiert généralement au moins l'équivalence de la dernière voyelle masculine, ou métrique (DVM), ou, peut-être plutôt, souvent, l'équivalence de toutes les voyelles (c'est-à-dire des phonèmes principaux³⁹) à partir de la dernière voyelle masculine (l'uniformité en genre de chaque laisse dans la *Chanson de Roland* peut être impliquée, indépendamment de la musique, par le fait que l'assonance implique toute éventuelle voyelle à partir de la dernière masculine ; car si l'assonance impliquait équivalence seulement de la dernière voyelle masculine ou accentuable ou métrique, elle pourrait associer des vers masculins et des vers féminins). Quand elle ne requiert que cela, la plupart des

39. Les voyelles sont principales parce qu'elles sont, contrairement aux consonnes, des signaux autonomes, à ce titre noyaux syllabiques dont les consonnes sont les modulations

métriciens français lui refusent le nom de rime, et parlent seulement d'**assonance** ; il paraît cependant désirable de disposer d'un terme général (français ; pas forcément « homéotéleute », au parfum pharmaceutique), et de considérer l'*assonance* comme une forme peu exigeante de la *rime* en un sens général de ce dernier terme ; si cette équivalence requiert une équivalence phonématique complète à partir de la DVM, c'est une **rime intégrale** (*rime* au sens fort), reposant sur une ressemblance non seulement entre voyelles, mais entre phonèmes ; si seule est requise l'équivalence des voyelles, c'est une **rime vocalique** (*assonance*). Cf. § 3, Annexe 2, notamment sur la notion de rime **riche**.

La similitude rimique est un phénomène phonique. L'équivalence de terminaison d'une ligne-vers n'a pas le même intérêt sur le plan graphique parce que la perception optique d'un vers n'est pas *conclue* par son extrémité droite (en écriture vers la droite) comme la perception acoustique l'est par les derniers sons (c'est la perception de la fin temporelle qui livre la forme acoustique globale ; ce n'est pas la perception de l'extrémité droite de la ligne qui, singulièrement, livre la forme graphique globale). De plus, la notion de « dernière voyelle stable » n'a aucune pertinence sur le plan graphique. Cependant, sur la pertinence de la graphie de la rime, voir Fiction Graphique*.

rime composée. De même que deux vers dont les sous-vers ont pour mesure respectivement 4 et 6 ont en commun d'être des 4-6s (mesure composée à partir des mesures élémentaires), de même, dans un quatrain rimé (ab ab), les deux distiques ont en commun que leurs deux vers se terminent respectivement en a et b (rime composée, caractéristique des distiques, à partir des rimes de leurs vers composants). Dans un cas comme dans l'autre il s'agit d'équivalences composées. Voir § 3.2.1.

rime léonine. Cf. § 3, Annexe 2, n. 134.

rime normande. Cf. § 4.3.1.2.

rime phonologique au sens des phonologues générativistes. Cf. § 3, Annexe 2.3, fin.

rime « pour l'œil », cf. § 4.1.1 et § 4.3.2.5.

rime vocalique/consonantique, franche/non-franche. Cf. § 3 Annexe 2.4

rimette. Marot : petite poésie de genre enfantin (comptine, etc.) (ce mot fait bien ici).

rythme. En un sens général : forme en fonction du temps, donc forme d'un objet temporel. S'emploie parfois restrictivement de formes jugées intéressantes ou agréables, ou bien régulières (par exemple chez les stylisticiens qui caractérisent le « rythme » par le « retour régulier » des accents). Dans les études stylistiques et métriques, l'analyse du « rythme » se limite parfois à l'étude de la division du discours, d'un point de vue essentiellement morpho-phonologique, en parties successives et en fonction des paramètres qui caractérisent les structures métriques dans la langue envisagée (par exemple, analyse d'un énoncé en segments successifs caractérisés par leur nombre syllabique dans la prose ou poésie française), les aspects non révélés par la métrique tendant à être négligés.

rythme naturel/de lecture. § 3.

Saturation rimique (Principe de). Cf. § 3.3.3.

semi-ternaire. Coupe 4^e ou 8^e d'accompagnement dans un 12-syllabe en contexte 6-6.

Cf. **ternaire*** et § 2.7.3.2.3 (Iii).

sexe. Les rimes n'en ont point (ce serait trop drôle)⁴⁰, elles ont plutôt un « genre », plus précisément un format syllabique ou prosodique. Voir à **genre**.

sonnet. Nom générique d'une famille européenne de formes d'origine italienne qui ont évolué selon les époques et les pays. Dans la tradition française classique, un « sonnet » est généralement un texte sémantiquement et métriquement autonome, voire isolé, suite périodique (simple) de formes de vers, mais non de groupes rimiques. À ce niveau de superstructure, généralement, il se caractérise plutôt par la conformité de sa forme globale au type reconnu du *sonnet* (statut dit de *forme fixe*) : deux quatrains et deux tercets graphiquement démarqués (format 4-4-3-3V, caractéristique la plus voyante du sonnet), les quatrains, unissonants, formant un huitain géminé. Les quatrains et le sizain sont du type strophique « classique », inversi généralement pour les quatrains, et souvent pour le sizain. Soit les formes typiques (souvent épinglées comme seules « régulières » dans les traités normatifs) : (abba, abba) suivi de (aab, cbc). Cf. § 3.2.2 n. 30, 32.

Bien différent, le « sonnet » élizabéthain composé d'une suite de trois (abab) non unissonants, rétro-enchaînés chez Spenser (abab bcbe cded), conclue par un (aa) comme souvent les strophes de tradition anglaise, a parfois été imité dans la seconde moitié du XIX^e (Mallarmé).

sous-mesure. Mesure élément d'une mesure complexe, par exemple m et n dans un vers complexe de mesure m-n, ou la séquence de voyelles correspondantes. À ne pas confondre avec l'expression associée* à chaque sous-mesure : dans un 6-6 coupé « à l'italienne » comme *Polynice, Étéocle, Jocaste, Antigone*, chaque sous-mesure est une longueur de 6 voyelles (ou la séquence de voyelles de cette longueur), mais le premier hémistiche*, *Polynice, Étéocle*, a 7 voyelles (dont la 6^e est sa conclusive), et le second 5.

sous-vers. Voir **vers composé et hémistiche**.

spaghetti. Alexandrins ou distiques, § 2.6.3.2.

stable (voyelle). Sont désignées comme *stables* dans le présent ouvrage les types de voyelles françaises qui n'ont pas, comme ce qu'on appelle l'*e* muet ou instable, pour propriété phonologique caractéristique d'être optionnelles (« instables ») ; il s'agit en fait de toutes les voyelles en français, à l'exception du [ə], qui est généralement stable (propriété du type, non seulement d'une occurrence). Ainsi, dans [səməne] pour *semaine*, par opposition aux deux ə optionnels, le e peut être dit stable. Dans une opposition telle que /lavwatɥɛ/≠/loto/ (*la voiture, l'auto*), le /a/ n'est pas instable (en ce sens), puisqu'il s'agit ici d'une alternance propre au mot *la*, plutôt que d'une propriété de la voyelle /a/.

Noter que normalement en français moderne dans *Je est un mot, Sur ce il partit, Tirez-le*, l'*e* est stable (quel que soit son timbre) puisqu'il n'est pas omettable même devant mot jonctif, peut porter un accent syntagmatique ou un signal intonatif, et est rythmiquement masculin. Voir **optionnel**.

stance. Voir strophe*.

stique ou **stiche**, du grec, pour vers. S'emploie dans **hémistiche** (deuxi-vers, sous-vers dans une paire), **monostiche** (groupe métrique d'un seul vers), **distique** ou **distiche** (groupe métrique de deux vers), **postiche** (voir à ces mots).

40. À propos de strophes G-alternantes, « ne pas oublier qu'il faut changer la sexualité des rimes à chaque strophe », lit-on dans le *Dictionnaire de Morier* à l'article *strophe*. Quoiquaue pedem suum tuentur, hic capit.

ST-périodicité. Périodicité en schéma de terminaisons. Voir **périodique**.

strophe/stance. La plupart des poésies classiques sont des suites périodiques quant au schéma rimique et à la forme syllabique, à l'intérieur desquelles les *strophes* sont des unités périodiques équivalentes en structure rimique (et en suites de formes syllabiques, compte tenu notamment de la périodicité des vers) ; ainsi les (abab) en série (quatrains), ou encore les (aa) dans une suite classique de distiques à rimes suivies ; si les *strophes* sont généralement sémantiquement autonomes, auquel cas elles sont du reste généralement démarquées graphiquement, on peut les appeler plus précisément *stances* ; les (aa) non graphiquement démarqués et ne correspondant pas systématiquement à des unités sémantiques autonomes sont donc des strophes sans être des stances. On s'écarte donc ici de la terminologie traditionnelle dans laquelle les (aa) ne sont pas nommés strophes, leur statut métrique général n'étant pas reconnu (ils sont seulement particularisés sous des noms tels que distiques, couples, paires de rimes plates, etc. ; cf. § 3.3).

Les (aa), (ab ab), et (aab ccb), ainsi que les groupes composés de telles unités, sont ici nommés **strophes classiques pures** ; les (ab ba) et (aab cbc), **strophes classiques inverties**. Cf. § 3.2 et Cornulier (1993a). Voir **gémignée***.

strophe augmentée. Cf. § 3.5.5 sur les strophes composées de strophe et module.

strophe centaure. Strophe dissymétrique, formée de modules dont l'un, seul, est lui-même une strophe. § 3.5.5.

strophe composée. Strophe dont les constituants immédiats peuvent eux-mêmes fonctionner comme strophes ; ainsi une strophe (abab ccd eed) peut apparaître comme composée d'une strophe (abab) et d'une strophe (aab ccb). On peut appeler surcomposée une strophe dont un composant est lui-même composé, ainsi une strophe (abab cddc ee) si on la considère comme composée d'un (aa) et d'un (abab cddc) lui-même composé de deux strophes de quatre vers. Cf. § 3.2.4.

structurale (analyse) des suites rimiques. Voir § 3.3 et ici **disposition**.

structurel. Voir **équivalence** et **Réduction**.

suite pertinente associée. Cf. **association mentale rythme/sens**.

superstructure. Sont parfois appelées ici *superstructures* (par rapport au vers) les structures métriques dont des vers sont les éléments, par exemples modules strophiques (éventuellement composés d'un seul vers), strophes, et éventuellement formes globales de poèmes. Voir § 3.

surnuméraire. Se dit spécialement d'une voyelle non-pertinente pour une équivalence de forme globale (mesure), les voyelles pertinentes (*métriques*) étant supposées dénombrées (*numéraires*), certains disent, *comptées*. On rencontre les termes *hors-mesure*, *extra-métrique*, à peu près dans le même sens. Cf. **recupérée**.

syllabe. Voir **voyelle***.

synérèse. Voir **diérèse***. Cf. § 4.1.1

syntagme virtuel. Notion approximative, introduite en § 3.4.1, apparemment pertinente pour traiter de la concordance rythme/sens. Exemple : en supposant que *Ce bandit, comme s'il grandissait sous l'affront* (Hugo) soit un 6+6, *grandissait sous l'affront* n'y est pas un syntagme puisque *il* est conjoint (clitique) au mot *grandissait*, mais c'est un syntagme virtuel, en ce sens au moins qu'il pourrait fonctionner comme

syntagme par substitution d'un sujet disjoint à *il*, et qu'il exprime la même idée que ce syntagme équivalent.

En faveur de la pertinence linguistique de cette notion, on peut observer que dans une phrase telle que *Il grandissait sous l'affront, mais rapetissait sous la flatterie*, la suite *grandissait sous l'affront* serait parallèle à *rapetissait sous la flatterie* qui est éloigné de leur sujet commun *il* et en serait même séparée par *mais* qui n'est pas un mot conjoint.

terminaison franche/prolongée. Voir § 2.3 (fin) et § 3, Annexe 2.4. À ne considérer que ses voyelles, une expression a une terminaison *franche* si sa voyelle conclusive est sa dernière voyelle ; *prolongée*, si elle présente une ou plusieurs postconclusives. C'est apparemment le fond de la distinction entre vers masculins et féminins.

ternaire. Se dit souvent d'une forme rythmique à trois éléments, et en particulier de la forme 4-4-4s (parfois aussi nommée *trimètre*) dont les coupes 4^e et 8^e peuvent alors être dites *coupes ternaires*. Cf. **semi-ternaire*** et § 2.7.2.2.

tierce rime (terza rima). Cf. § 3.5.3.

Uniformité des stances en genre. § 3.2.5 et 5.4.5.

unissonant, unissonance. Cf. 3.1.2. Les strophes *unissonantes* sont équivalentes non seulement par leur schéma rimique, comme deux quatrains (abba bccd), mais par leurs terminaisons mêmes, comme deux quatrains (abba abba) dans un sonnet par exemple.

variation finale. § 3 Annexe 1 : 3.

vers simple / composé / composant (sous-vers, hémistichie). Cf. § 2.5.

vers métrique/libre. Cf. chap. 3, Annexe I et § 2.7.2. n. 112.

voyelle, vocalique. En principe, un son *vocalique* ou *voyelle* est un signal acoustique autonome, c'est-à-dire reconnaissable sans référence à un autre. Par exemple en français le /a/ de /ba/ est réalisé par l'apparition de sons de certaines fréquences, identifiables en elles-mêmes.

En principe, un son *consonantique* ou *consonne* est un signal acoustique élémentaire non-autonome, fonctionnant comme modulation initiale ou terminale caractéristique d'un signal autonome avec lequel il forme un signal autonome complexe. Ainsi, le /a/ de /ba/ étant indentifié, le /b/ qui le précède est reconnu comme, essentiellement, une certaine manière d'en aborder les fréquences caractéristiques (par des modulations d'attaque dites déflexions formantiques). On peut parler de consonne d'attaque ou de terminaison selon que la modulation est initiale ou terminale par rapport au signal qu'elle affecte ; ainsi dans /ba/ (entre deux pauses), le /a/ étant reconnu, le /b/ est reconnu comme une certaine manière d'en moduler l'apparition, et le /l/ comme une certaine manière d'en moduler la fin.

Les signaux acoustiques dont il s'agit ici ont pour fonction d'identifier des morphèmes linguistiques (donc par là des mots et expressions) en les distinguant des sons non-linguistiques, ainsi qu'entre eux. Ces signaux sont donc les signaux *distinctifs* des morphèmes, des mots et signes linguistiques en général (éléments distinctifs morphologiquement ou lexicalement). On les suppose ici successifs, sans envisager la possibilité qu'un signal élémentaire du point de vue de la succession soit lui-même décomposable en une pluralité de propriétés ou aspects simultanés combinés entre eux (*traits pertinents* ou *distinctifs* du phonème).

Une *syllabe* est censée être, *grosso modo*, un signal acoustique autonome maximal, c'est-à-dire non affecté par des consonnes formant avec lui un signal autonome de dimension supérieure⁴¹. Une *lettre* de l'alphabet est une figure, non un signal acoustique, donc elle ne peut être ni voyelle ni consonne, et une syllabe ne peut être composée de lettres, un groupe de signaux visuels ne constituant pas un signal acoustique !

Suivant ces définitions, on ne peut pas dire par exemple que *oiseau*, qui forme (entre pauses) deux syllabes, dont la première a pour voyelle un [a], commence par une voyelle, puisqu'il commence par un [w] qui ne fait pas syllabe (*oiseau* commence par une consonne glissante*). Inversement, on reconnaîtra que *hasard* commence par une voyelle, à savoir un [a], dans *le hasard*, puisque aucun son phonémique, vocalique ou non, n'y précède ce [a].

Certains mots tels que *Louis* admettant deux formes comme [lwi] et [lui], telles qu'une consonne, ici [w] (parfois aussi [ɥ] ou [j]), et une voyelle, ici [u], (parfois aussi [y] ou [i]), s'équivalent morphologiquement l'une à l'autre. Si on considère que ces deux mots possèdent deux formes phonologiques alternatives, on peut considérer qu'ils présentent, selon l'option, un phonème consonne (comme [w]) ou un phonème voyelle (comme [u]) ; mais si on considère qu'ils possèdent une seule forme phonologique dans laquelle un phonème se présente tantôt sous forme consonantique (comme [w]) et tantôt sous forme vocalique (comme [u]), alors, sauf arguments sérieux, c'est une simplification abusive que de considérer, par exemple, que ce phonème *est* une voyelle (qui parfois se réaliserait *comme* une consonne⁴²) ; il serait moins éloigné de l'observation de considérer qu'il s'agit en tous les cas, par exemple, d'un phonème potentiellement voyelle.

Il n'est pas possible de décrire avec exactitude les principes de la versification ou de la langue française en général en confondant des figures graphiques (lettres) et des sons, et par exemple en considérant que le mot écrit *oiseau* commence par « la voyelle o ». Cependant il est encore fréquent de voir confondre les plans graphique et acoustique dans des ouvrages traitant de grammaire ou de versification française, et il est rare que les formulations des règles concernant l'« élision » ou l'« hiatus » soient exemptes de telles confusions⁴³.

41. Ce point de vue sur les notions de voyelle, consonne et syllabe est exposé de manière un peu plus explicite dans « Sur la notion de consonne et de syllabe en français » (*Linguisticae Investigationes* X : 2, 275-287, Benjamins, Amsterdam, 1986), où sont discutés certains des problèmes qu'il soulève.

42. La tradition scolaire française désigne souvent le /w/ de *oiseau* comme une « voyelle » pour deux raisons dont aucune n'est solide : 1) il correspond, dans l'orthographe, au digramme « oi » dont les deux éléments, employés séparément, correspondent souvent à des voyelles, et sont nommés scolairement « voyelles » ; de plus, on est tenté de ne voir que le premier, et de dire que *oiseau* commence par un o, qu'on est habitué à nommer voyelle ; 2) /wazo/ est jonctif, comme la plupart des mots qui commencent par une voyelle ; c'est donc une apparence d'explication bien commode, que de dire que /wazo/ est jonctif « parce que » il commence par une voyelle ; pour les besoins de cette apparence d'explication, il suffit corollairement (ou circulairement) d'admettre la simplification abusive suivant laquelle les mots français sont jonctifs, ou disjonctifs, selon qu'ils commencent par une voyelle ou par une consonne. Mais tourner en rond n'est pas expliquer.

43. Les notions syllabiques de *voyelle* et de *consonne* sont trop fondamentales pour pouvoir les biaiser d'une telle façon : ce devrait être une condition de tout enseignement de la langue et de la littérature française que (d'essayer) de ne jamais les détourner au point où on le fait traditionnellement dans l'enseignement français, dès la première leçon du primaire, où on fait répéter aux petits enfants qu'il y a six voyelles en français, /a o i o y igrœk/. Plus de neuf sur dix des étudiants arrivant en faculté des lettres en sortant du secondaire français considèrent que ces six lettres ou unous de lettres sont les *voyelles* du français. Dans la même veine, chacun « suit », et au besoin, parfois jusqu'à l'université, enseigne que h est en français une « consonne », tantôt « muette » (son muet), et tantôt « aspirée » comme à l'initiale du mot prononcé /uznœ/. ...

2. FORMULAIRE⁴⁴

abab. Représente une suite de quatre unités, la 3^e étant équivalente à quelque égard à la première, et la 4^e à la seconde (l'équivalence de lettre exprimant une équivalence quelconque). Le plus souvent, comme chez Martinon, les unités sont des vers et l'équivalence est jugée à l'égard des terminaisons (rime). – Mais le même procédé de notation peut aussi servir au besoin à noter une équivalence de mesure, ou une identité de mot terminal, etc.

Pour le genre des vers, comme il se limite à une opposition entre masculin et féminin en français selon que leur voyelle conclusive est dernière ou avant-dernière, on se contente souvent de notations du type *mfmf*. À la suite de Becq de Fouquières, et dans l'esprit de certaines analyses métriques anciennes, on a souvent ainsi caractérisé les formes strophiques par leur schéma de genre, en discriminant les rimes accessoirement par des exposants ; ainsi *ffmf^fm* note chez Laumonier une strophe rimée *aabccb*, « *f* » et « *f* » exprimant deux timbres féminins différents. Martinon (1912) a fait remarquer que cette notation avait l'inconvénient de subordonner l'essentiel (schéma rimique) à l'accessoire (distribution des genres)⁴⁵ ; une notation telle que *a'b a'b* permet au besoin de signaler accessoirement par un accent de prime des unités féminines (Martinon signale explicitement les strophes féminines par une indication complémentaire abrégée, ce qui, en supposant l'alternance en genre, permet de reconstituer entièrement la distribution d'une strophe en genre).

AabA. Dans un schéma de répétition (terminale), le fait que deux vers soient représentés par la même lettre, qu'elle soit capitale ou minuscule dans chaque cas, signifie qu'ils se terminent au moins par le même mot (possédant au moins une voyelle métrique⁴⁶) ; donc « *AabA* » ou « *Aa*A* » peut noter quatre vers dont les deux premiers et le dernier ont au moins leur dernier mot identique. De plus, le fait que deux vers soient représentés par la même lettre capitale signifie qu'ils sont identiques mot pour mot (la capitale indique que l'identité est totale) ; donc les mêmes formules précisent, en outre, que le premier et le dernier vers du quatrain sont identiques mot pour mot⁴⁷.

Ne pas confondre cette convention propre aux schémas notant seulement les répétitions avec la notation télescopée par laquelle les métriciens médiévises notent à la fois des équivalences de rime et de répétition (contenu verbal). Soit un quatrain initial de triolet à schéma de rime *abaa*, alias *a*aa*, et à schéma de répétition

44. Le présent Formulaire reprend ou met à jour les conventions de notation de Cornulier (1988a) et de l'*Art Poétique*, 1993. Les présentes conventions sont naturellement proposées comme également provisoires et adaptables.

Martinon (1912, p. 453) rappelle que quand on a généralisé au XIX^e l'emploi des lettres (variables) dans la notation des schémas de rimes, « il s'est trouvé un professeur de Sorbonne pour s'étonner et se plaindre de ce qu'il prenait pour une intrusion des mathématiques dans la littérature ».

45. Pour comprendre que *ffmf^fm* signifie *a'abc'b*, il faut en outre présupposer, par exemple, que le groupe de vers représenté est rimiquement saturé, et conforme à la Proximité, et conforme à l'Alternance en Genre. Cette notation n'est donc pas généralisable.

46. Dans deux vers rimant par *n'ai-je = disais-je* avec *e* du pronom conjoint *je* sommaire, la rime est satisfaisante en ce qu'elle est conforme à la Contrainte de Distinction lexicale*.

47. On peut employer le même type de codage comme schéma de répétition initiale, mais la notion de *premier mot* est moins pertinente que celle de dernier mot (il peut s'agir par exemple d'un même article, ce qui peut être insignifiant), et par suite ses conditions d'emploi sont difficiles à définir d'une manière à la fois pertinente et rigoureuse.

totale A**A (vers 1 et 4 identiques mot pour mot). La formule en notation *télescopée* AbaA combine ces deux plans d'information, en indiquant par l'identité de lettre (capitale ou non : A = A = a) que les vers 1, 2 et 4 riment ensemble, et par l'identité de caractère (capitales, A = A) que les vers 1 et 4 sont identiques mot pour mot. Un tel télescopage n'est pas toujours possible (par exemple, pour un quatrain à schéma de rime aaaa et à schéma de répétition ABAB ; de même elle est inapplicable, par exemple, au « Colloque sentimental » de Verlaine).

Sur les termes *télescopés* du type *rabéara* ou *rabéara*, voir au Glossaire.

Alphabet Phonétique International. En complément de ce code, dont la connaissance est ici présumée⁴⁸, sont utilisées ici deux conventions particulières. Le **redoublement** des crochets [] ou des barres obliques / / encadrant une formule en A.P.I., soit [[]] ou // //, signifie que, sauf indication contraire (barre verticale marquant une interruption, par ex.), les sons notés à l'intérieur de ces crochets ou barres sont supposés être prononcés en continuité, sans interruption. Les **parenthèses** notent un élément optionnel ; ainsi /sam(ə)di/ note un mot dont la forme peut être [samdi] ou [samədi].

critères métricométriques : F, M, C, P, s ; FMCPs ; F. Un vers peut être codé, par exemple, F4, si sa 4^e voyelle est féminine⁴⁹ ; P4 ou C4, si elle appartient, respectivement, à une préposition monosyllabique⁵⁰ ou à un clitique* suivi sans interruption de sa base ; M4, si elle est préconclusive d'un « mot »⁵¹ (antérieure, dans un mot,

48. On peut s'y initier, par exemple, dans Léon (1992 : 20-25).

49. En première approche au moins, il est préférable de ne pas aller chercher à l'intérieur des mots si des e y sont féminins, compte tenu du caractère problématique de la décomposition morphologique.

50. Sont ici considérés comme *prépositions* (monosyllabiques, c'est-à-dire en fait monovocaliques) les mots suivants à, chez, contre (sans e optionnel), dans, de (avec e), dès, en, entre (sans e), hors (comme dans *hors les murs*, mais pas au sens de *sauf*), outre (comme dans *Outre une Inde splendide et trouble*, sans e), par, pour, près (comme dans *près la Cour*, mais pas dans *près de*, où *près* se comporte comme *loin* ; cf. *très près de* et *en être près*), sans, sous, sur, vers, immédiatement suivis de leur complément nominal. Cette liste quelque peu arbitraire pourrait peut-être être augmentée ; dans *Théorie du vers*, j'ai commis l'erreur de ne pas donner une telle liste, supposant à tort que la notion de préposition était claire ; or l'important n'est pas, ici, que la notion soit grammaticalement rigoureuse, mais plus encore qu'on s'entende exactement sur le contenu du critère métricométrique, l'essentiel étant d'arriver, autant que possible, à des résultats contrôlables et comparables du point de vue de la méthode d'observation. D'autre part, à l'intérieur même de la classe des prépositions monosyllabiques, il existe des degrés de dépendance (peut-être variables selon les époques) tels qu'on pourrait opposer des prépositions comme à, de et en, dont la dépendance est peut-être aujourd'hui aussi forte que celle de certains proclitiques, à une préposition comme *cont(r)e*, sans, ou même *pour*, plus facilement séparable de son complément (cf. la relative facilité d'insertion dans : *contre, il me semble, peu de chose*).

Si une préposition graphiquement soudée au mot précédent comme dans *jusqu'en* forme avec lui un bloc polysyllabique, le critère P ne lui est pas applicable (cf. Gouvard, 1994b : 124). Par contre, le critère C, n'impliquant pas la monosyllabité, reste applicable à *il imbriqué* comme dans *puisqu'il*.

Malgré certaines grammaires, il y a lieu de distinguer le mot *sauf* (et *hors* employé au même sens) du groupe syntaxique des prépositions. Les prépositions sont analogues à des désinences marquant la relation (fonction) d'un constituant à un autre dans un énoncé (liant un terme à un de ses arguments) ; or dans *J'aime tout*, *sauf ça*, le mot *ça* se comporte comme un complément « direct », et non indirect via *sauf*, du verbe *aime* (ou d'un équivalent implicite *nié*) ; dans *Je pense à tout*, *sauf à ça*, le syntagme *à ça* est complément indirect *en* à *de pense* (ou d'un équivalent) ; et du reste une incise s'insère facilement entre *sauf* et ce qu'il introduit (*sauf, dit-il, si vous insistez*).

51. Le mot est défini graphiquement comme suite continue de lettres (mais des enclitiques unis par un trait d'union à leur base seront considérés comme formant avec elle un mot). Dans *Théorie du vers*, la notion de mot n'était pas définie d'une manière purement graphique. Dans des études plus récentes, cette notion-critère, définie graphiquement, incluant tous les « mots » composés de parties séparées par une apostrophe ou un trait d'union, de sorte que j'aurais codé M6 un vers tel que *J'ai démenbré Henri le Lion de mes mains* (Hugo, *Les Burgraves*) ; je coderais un *besoin* « M » cette variante plus laxiste du critère M. Le critère M renforcé « rime »

à sa dernière masculine). Il est parfois utile d'utiliser en outre le codage **s4** pour indiquer que la 4^e syllabe, non féminine⁵², est suivie d'une féminine⁵³ (un vers **s4** est donc **F5**).

Disjonction de propriétés : un vers dont la 6^e voyelle appartient à une préposition monosyllabique ou à un proclitique, donc un vers dont on sait qu'il est au moins **C6** ou **P6**, peut être dit **CP6** ; de même un vers dont on sait qu'il est **F4**, ou **s4**, ou **M4**, ou **C4**, ou **P4** (ou plusieurs de ces choses à la fois) est **FsMCP4**.

À partir de la convention de notation par soulignement*, telle que 4-6 exprime indifféremment 4-6 ou 6-4, il peut être utile, en analyse métricométrique, étant donné une propriété **X**, de définir un codage « **X4** », tel par définition qu'un vers a la propriété **X4** s'il a simultanément les propriétés **X4**, et **X-4** (c'est-à-dire, en comptant 4 à rebours, **X6** s'il s'agit d'un 10s). Ainsi on peut dire qu'aucun 10-syllabe de Voltaire n'a la propriété **FsMCP4**, pour dire qu'aucun n'a à la fois la propriété **FsMCP4**, et la propriété **FsMCP-4**, soit **FsMCP6** (ainsi, si un décasyllabe de Voltaire a la propriété **F4**, alors on peut être sûr qu'il n'a pas, entre autres, la propriété **C6**), ceci suggérant que s'il n'a pas la coupe 4+6, il a la coupe 6+4, c'est-à-dire qu'il a toujours la coupe 4-6. Un alexandrin **FsMCP8** est donc un alexandrin dont chacune des deux voyelles 4^e et 8^e possède au moins l'une des propriétés **F**, **s**, **M**, **C** et **P**. Cette convention peut être utile pour l'étude des vers à mesure complexe dissymétrique, tels que le 4-6 européen, ou le 8-6 français moderne, voire la forme 8-4 d'accompagnement de l'alexandrin.

flèche de correspondance. Dans une formule telle que « 23 (aba), **b** → **a** », exprimant une succession de 23 tercets graphiquement individualisés dont chacun est rimé en (aba), « **b** → **a** » signifie que la terminaison **b** d'un tercet quelconque est identique à la terminaison **a** du suivant, en sorte que par exemple trois tercets successifs riment en (aba, bcb, cdc). Cf. Billy, 1989a.

parenthèses courbes (). Dans les formules métriques du présent ouvrage comme dans les relevés métriques, les parenthèses courbes jouent le rôle de frontières de domaine de pertinence des équivalences entre lettres selon la convention suivante :

Convention d'étanchéité des parenthèses courbes. L'équivalence de deux lettres n'est significative que si les deux sont enfermées dans la même paire minimale de parenthèses courbes ().

Ainsi le schéma rimique (aa aa), ou de même ([aa] [aa]) et par suite (2 [aa]), signifient que les deux derniers vers riment avec les deux premiers, alors que [(aa) (aa)], et par suite [2 (aa)], n'indiquent pas⁵⁴ qu'il y ait similitude de terminaisons d'un distique à l'autre. En quelque sorte, les parenthèses courbes, et elles seules, sont opaques à la

des vers intéressants (qu'on peut rattraper autrement), mais dégage plus clairement des régularités. Rappelons qu'une définition faite pour des fins de méthode, sur corpus écrit, n'a aucune prétention théorique (linguistique).

52. Ce codage est redondant pour le français puisque un vers **s4** est un vers **F5** et réciproquement. Mais il s'agit de pouvoir caractériser directement, au besoin, la *n*-ième voyelle, et à cet égard le critère n'est pas tout à fait redondant pour une langue admettant des séquences de plusieurs postconclusives comme l'italien ; ainsi l'expression *velocissime faville*, en supposant toniques les voyelles marquées en gras et post-toniques les suivantes, est **s3**, mais non **s4**, car quoique sa 4^e voyelle (second *i*) soit aussi bien suivie d'une post-tonique que la 3^e, elle est elle-même post-tonique. Cette distinction est utile pour l'investigation d'éventuelles coupes « à l'italienne ».

53. Pour des propositions d'ajustement ou de critères additionnels, voir les études citées en note à l'article *métricométrie** et en particulier J.-M. Gouvard (1994b).

54. En l'absence d'indication complémentaire indiquant que les mêmes terminaisons sont réemployées d'un quatrain à l'autre, il peut y avoir lieu de présumer que les rimes se renouvellent de strophe en strophe.

signification d'équivalence par équivalence des lettres dans un même schéma. Cf. chap. 3 sur les strophes.

Cette convention permet d'exprimer une suite aa bb cc dd ee... de n distiques de rimes plates par la formule n (aa). Son emploi n'est pas restreint aux équivalences de rime, et elle est notamment utile pour la description des schémas de répétition.

soulignement (ou sur-lignement). Les séquences de lettres *A O I* et *I O A*, inverses l'une de l'autre, sont à la fois semblables par leur ordre interne* et différentes par leur orientation* ; cette orientation est automatiquement impliquée, en l'absence d'indication contraire, par le fait que notre écriture est généralement orientée (de gauche à droite) ; on convient dans le présent ouvrage de la neutraliser au besoin par soulignement⁵⁵ : ainsi les formules soulignées A O I et I O A seront par convention synonymes, exprimant l'une comme l'autre par définition, non la chaîne orientée *A O I*, ou la chaîne orientée *I O A*, mais simplement la *chaîne* (non-orientée) qui peut se présenter, d'une manière éventuellement indifférente, sous l'une ou l'autre de ces formes. Ainsi on peut noter indifféremment 4-6 ou 6-4 par 4-6, formule qui ne précise pas si le 4s précède ou suit le 6s ; de même, si ça paraît pertinent, on peut exprimer indifféremment ab ab ou ab ba, ou leur mélange, par ab ab, voire 2 ab ; ou de même aab ccb et aab cbc, ou leur mélange, par aab ccb. Cf. ci-dessus, 4-6 et coupe 4°, et ordre.

virgule de démarcation. Dans une notation métrique, une virgule peut indiquer que l'unité (supérieure au vers) qui la précède est graphiquement individualisée, de quelque manière que ce soit. Cf. § 3.4.6.

* Dans une formule rimique telle que (*a*a), les lettres a désignent des vers équivalents (en rime), et les astérisques, des vers blancs (sans rime). Plus généralement, l'astérisque peut noter une unité sans la marquer comme équivalente à une autre, soit parce qu'elle n'est pas équivalente, soit parce qu'il paraît localement commode de ne pas se prononcer sur ce point.

§ 3 v4 = strophe 3, vers 4 (quatrième vers de la troisième strophe).

§ -1 v-2 = avant-dernier vers (2^e en comptant à partir de la fin) de la dernière strophe (première à compter de la fin).

A, B, C = dix, onze, douze... (notation hexagésimale). Dans les schémas de mètres, il est utile de pouvoir éviter, dans certains types de formules, qu'un seul nombre soit exprimé par une série de plusieurs symboles ; ceci permet une *notation compacte* d'une suite de nombres (notamment entiers de 1 à 12), par exemple « CC8 CC8 » peut signifier la même chose que « 12 12 8 12 12 8 » en notation décimale.

n-syllabe ou **n-voyelle**, **n-syllabique** ou **n-vocalique**, **m-n-syllabe** ou **m-n-voyelle**. Une expression est dite *n-syllabique* (ou *-vocalique*) si elle a n syllabes (ou voyelles, si on ne prend que celles-ci en considération) ; un terme du type *n-syllabe* ou *n-voyelle* peut désigner un vers de n syllabes ou voyelles. Traditionnellement, n est exprimé en frangrec, par exemple *dodécasyllabe* ou *hendécasyllabe* désignent souvent des vers de douze ou onze syllabes respectivement. Chez les métriciens français contemporains, il s'agit généralement des seules syllabes métriques ; mais chez des métriciens antérieurs ou à propos de métrique italienne par exemple, ce nombre

55. Dans des études antérieures, j'ai utilisé le surlignement, qui prête moins à confusion ; le soulignement est préféré ici à cause de sa facilité de réalisation par machine à écrire ou traitement informatique de texte.

peut comprendre d'éventuelles surnuméraires, en sorte qu'un *hendécasyllabe* nommé à l'italienne, désignant un vers qui a le plus souvent, mais non toujours, onze syllabes dont dix seulement sont métriques, peut être un *décasyllabe* à la française.

Pour faciliter la lecture et l'intelligence rapide des données, *n* est exprimé ici en français, et même écrit en chiffres arabes, en sorte que *8-syllabe*, *9-syllabe*, *11-syllabe* (en abrégé 8s, 9s, 11s), sont ici synonymes d'*octosyllabe*, *ennéasyllabe*, *hendécasyllabe*, termes plus savants, mais non plus informatifs.

D'autre part, un alexandrin classique étant tel en vertu du fait qu'il est composé de deux éléments de six syllabes chacun, et non en vertu du fait qu'il possède au total douze syllabes, pourra être désigné comme *6-6-syllabe* ou en abrégé *6-6s*, voire *6-6* (lire : *six-six-syllabe*, *six-six*). Ce mode de désignation permet de nommer distinctivement le 4-6-syllabe (grand mètre classique) et le 5-5-syllabe (mètre du style chansonnier) souvent confondus sous le terme de *décasyllabe*, terme ne les caractérisant que par leur longueur totale commune, non perceptible et non directement pertinente.

n-vers. *Monostiche, distique, tercet, quatrain, quintil ou cinquain, sizain* (parfois écrit *sixain*), *septain, huitain, nonain, dizain, onzain, douzain...* désignent souvent des groupes métriques de respectivement un à douze vers (on trouve même *quatorzain* pour *sonnet* !). Cette désignation a le mérite d'être simple, claire et ordonnatrice ; mais parfois elle conduit à confondre des strophes n'ayant rien de commun que leur nombre total de vers, ou à ne pas marquer ce qu'ont parfois en commun des strophes de nombres totaux différents.

Parallèlement à la notion de *n-syllabe* et de *m-n-syllabe* pour un vers de mesure *n* ou *m-n*, un *6-vers* (abrégé 6V) peut désigner un sizain, et des termes tels que *3-3-vers* (abrégé 3-3V) ou un *4-2-vers* (abrégé 4-2V) désignent un groupe métrique composé de deux tercets comme un sizain classique, ou d'un quatrain et d'un distique comme dans le style chansonnier (spécification du *format*). Cette notation permet des regroupements par parenthésage ; ainsi le format d'un dizain classique formé d'un quatrain suivi d'un sizain lui-même formé de deux tercets peut être noté comme 4-(3-3)V ou 4-[3-3]V.

Certaines illusions communes seraient dissipées si on ne disposait pas seulement de termes pseudo-génériques tels que « le décasyllabe » ou « le sizain », notions (généralement) creuses recouvrant des choses aussi hétérogènes que le 4-6 et le 5-5-syllabe, ou les 3-3V (comme aab ccb) et les 4-2V (comme abab cc).

7 (abab), 7x (abab), (abab)⁷. Ces trois moyens d'exprimer le nombre d'occurrences d'un type de forme dans une suite (ici quatrain abab sept fois de suite) sont concurremment utilisés dans le présent ouvrage selon le besoin de l'exposé.

4-6. Combinaison de deux mesures, la première de 4 syllabes, la seconde de 6.

Suivant la tradition, dans le présent ouvrage, les « mesures » et leur notation concernent le plus généralement des formes (régulières) de vers ou d'hémistiche, mais la notion peut s'entendre dans un sens plus large, et en ce sens, 4-6 pourrait correspondre à une suite de vers (un 4s et un 6s) aussi bien qu'à une suite d'hémistiches ; cependant, quand il s'agit de mesures de vers, la notation plus spécifique 4/6 sera plus fréquemment utilisée ici (la barre correspondant alors à une frontière de vers).

Une apostrophe pouvant au besoin signaler une surnuméraire, une formule telle que 8' ou 8" (par exemple) pourrait au besoin caractériser un vers de mesure 8 terminé par une, ou deux surnuméraires, dans une langue admettant des séquences de plusieurs post-toniques⁵⁶.

4-6 . Exprime indifféremment une mesure 4-6 ou 6-4. Voir **ordre** (Glossaire), et ci-dessus **soulignement** et **critères métricométriques**.

4=6 . Même sens que 4-6, mais spécifie, en plus, que la coupe n'est pas synthétique*, mais analytique* (solidarité des composants métriques : leur frontière peut être débordée d'une post-tonique « comptant » dans le second).

4+6 . Même sens que 4-6, mais spécifie de plus, par le choix⁵⁷ du symbole +, que la coupe 4^e est synthétique (autonomie des composants métriques ; leur frontière ne peut pas être débordée par une post-tonique comptant dans la seconde partie de la mesure : chacun pour soi !).

On pourrait représenter une succession de deux vers 8-syllabiques par la formule 8+8, la frontière entre ce qu'on appelle *vers* étant pratiquement toujours de type synthétique (la féminine terminale d'un vers ne se récupère généralement pas dans la mesure du suivant).

5/4 . La barre oblique « / » a trois significations indépendantes dans cette introduction (hé oui, c'est peut-être beaucoup pour un seul symbole).

/ frontière de notation phonologique. – Dans « Le mot français /tapi/ est un substantif », l'expression phonique (en A.P.I.) de la forme du mot est signalée comme telle par son encadrement entre deux barres obliques.

/ frontière de vers. – Dans « Ce quatrain est mesuré en 8/4/8/4 », les chiffres-nombres expriment des mesures de vers, et sont séparés en tant que tels par des barres obliques correspondant aux frontières de vers ; la convention, adoptée dans le présent ouvrage (cf. ci-dessus : **A**, **B**, **C***), de recourir à certains symboles hexagésimaux permet parfois de se dispenser des symboles de frontières et d'écrire en notation compacte que « ce quatrain est mesuré en 8484 », de la même manière qu'on peut parfois écrire qu'un alexandrin est mesuré en « 66 ».

/ symbole d'alternative. – Dans le champ *Forme de poème* d'un relevé métrique*, la formule « 8a/7b », abrégée en « 8/7 », signifie que le poème est formé d'une séquence de 8 unités d'un certain type a, et de 7 unités d'un certain type b, mélangées ; ces unités seront généralement des stances ou strophes ; sauf indication contraire, il est supposé qu'elles sont ordonnées en séquence périodique* a b a b a b a b a b a b a, à commencer par le type a. Dans le champ des schémas de rimes, par exemple, la formule « (abab), / (aab ccb), » signifiera alors que chaque stance est du type (abab), qui est le type a, ou du type (aab ccb), qui est le type b.

6-6 x 4-4-4 . La croix x exprimant la compatibilité des rythmes, pour une unité qui présente *simultanément* (ambivalence*) au moins deux rythmes distincts, un vers à la fois perçu comme 8-syllabique et comme succession de deux cellules 4-syllabiques peut être noté « 8 x 4-4 », et un vers simultanément perçu comme 6-6 et 4-4-4 peut être noté : 6-6 x 4-4-4.

56. Cf. Elwert, Billy.

57. Le symbole + n'exprime donc pas une *addition* entre des nombres, mais plutôt la *succession* des mesures (d'expressions rythmiquement autonomes) dont les nombres caractéristiques sont indiqués autour de lui.

Écriture rythmique. Dans cette notation, tous les symboles successifs sont censés correspondre à des instants isochroniquement séparés ; la suite de sept astérisques ou tirets suivantes :

* * * — * *

correspond à sept instants séparés par des durées égales quelles qu'elles soient. Si on convient de plus que chaque astérisque correspond à une attaque de voyelle ou syllabe et chaque tiret à aucune attaque (mais non forcément à un silence, un son déjà commencé pouvant durer encore), le rythme d'un *cri* tel que *Ma-chin, un' chanson !* ou *Un-tel, président !* peut être noté par la formule

* — * — * * *

qui renseigne sur les équivalences de durée entre attaques de syllabes, mais pas sur la durée même relative des syllabes (il convient donc aussi bien à une diction saccadée qu'à une diction liée). Cf. chap. 2, Annexe 2 et Cornulier (1985b).

QUELQUES RÉFÉRENCES¹

1. *Prière de ne pas lire cette note.* Ces références accumulées un peu au hasard, à diverses fins, mais principalement en fonction des citations de l'*Art Poétique*, peuvent comporter des lacunes choquantes. Elles ne prétendent donc pas constituer un ensemble cohérent et complet de lectures suggérées. J'avoue être loin d'avoir lu soigneusement, voire lu, la totalité des travaux cités ici ; et je suis certain d'avoir omis la majorité des travaux importants publiés dans des langues étrangères, et surtout sur des langues étrangères. D'autres références pourront être trouvées dans le n° 99 de *Langue française* (Larousse), dans le numéro 2 des *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, dans la mise à jour de l'*Art Poétique* de Sébillot par Francis Goyet (Paris, S.T.F.M., 1988, pp. 233-242), dans Gouvard (1994b), dans Gileyrette-Piétri (1985), dans Lote (à par.), &c.

AQUIEN, Michèle,

1990, *La Versification*, Que sais-je ? PUF.

1993, *La Versification appliquée aux textes*, Nathan.

1993b, *Dictionnaire de poétique*, Hachette, Livre de Poche.

ARLEO, Andy

1988, *Formulettes d'élimination recueillies à Saint-Nazaire, en Brière et dans la Presqu'île Guérandaise*, Centre d'Études Métriques, Université de Nantes.

1994, « Vers l'analyse métrique de la formulette enfantine », dans *Poétique* 98, 153-169, avril 1994, Le Seuil.

ARISTOW-JOURNOUD, M., 1982 (9^e éd.), *Le geste et le rythme : rondes et jeux dansés*, n° 31 des *Cahiers de Pédagogie moderne*. Collection Bourrelier, Armand Colin. [Spécialement utile pour ceux qui se destinent au métier d'instituteur ; ne sépare pas les paroles des comptines de leur air, et des gestes ou jeux les accompagnant].

AROUI, Jean-Louis, 1993, « Forme strophique et sens chez Verlaine », dans *Poétique* 95, Le Seuil, 277-299.

ATTRIDGE, Derek, 1974, *Well-weighed syllables : Elizabethan verse in classical metres*, Cambridge University Press, Londres.

AUDION, Lionel, 1986, « La métrique au collège », dans *L'Information grammaticale* 28, 11-14 [Montre que la métrique, même à l'état rudimentaire, est très peu connue et très peu enseignée dans l'enseignement secondaire français].

BANVILLE, Théodore de, 1872, *Petit Traité de poésie française*, Bibliothèque de l'École de la Sorbonne, Paris.

BATTAGLIA Salvatore & Vincenzo PERNICONE, 1972, *Grammatica Italiana*, Loerscher, Torino, chap. « La metrica », p. 357-372.

BATTEUX, Charles, 1764, *Traité de la construction oratoire*.

BAUCOMONT, Jean & autres, 1970 (13^e éd.), *Les comptines de langue française*, Seghers [Pourrait s'intituler *Paroles de comptines...*, car les airs ou rythmes sont rarement indiqués].

BEAUJEU, Claude-Marie, 1993, *L'Alexandrin dans Le Crève-Cœur d'Aragon, Étude de rythme*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris.

BECQ DE FOUQUIÈRES, L., 1879, *Traité général de versification française*, Charpentier, Paris.

BELTRAMI, Pietro,

1984, c.r. de *Théorie du vers*, dans *Rivista di Letteratura Italiana*, 1984, II : 3, 587-605.

1991, *La Metrica italiana*, Il mulino, Bologne.

BERTENIERU, Nicolo di, 1982, *Tuer héros vide*, Liminaire Éditions.

- BERRETTI Jany, 1992, « Roman d'un mot du français : *de* », dans *Cahiers de Poétique comparée* n° 20, p. 65-87. [Discute notamment des kyrielles du type *J'en ai marre – marabout...*].
- BERTRAND, Marc & Geneviève TORLAY, 1993, *Louis Aragon et Marceline Desbordes-Valmore, Essai de prosodie comparée*, ms., à paraître.
- BILLY, Dominique,
 1984, « La nomenclature des rimes », *Poétique* 57, 64-75.
 1989a, *L'Architecture lyrique médiévale : analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Section française de l'association internationale d'études occitanes, Montpellier.
 1989b, « Quelques apports récents à la métrique française », dans *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* 84 : 1, 283-319. [Discussion de la thèse de Verluyten et de *Théorie du vers*].
 1992, « L'analyse distributionnelle des vers césurés dans la poésie lyrique médiévale occitane et française », dans *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, vol. 3, p. 805-828, Centre d'Études Occitanes, Université de Montpellier (errata dans *Cahiers du C.E.M.* 1).
 1992b, « Pour une théorie panchronique des vers césurés », dans *Cahiers du C.E.M.* 1, 2-14.
 1994, « Méditation sur quelques nombres », dans *Cahiers du C.E.M.* 2, 5-29. [Discussion méthodique de Dinu, 1993 et Volkoff, 1978].
- BILLY, Dominique, B. de CORNULIER & J.-M. GOUVARD, septembre 1993, *Métrique française et métrique accentuelle*, n° 99 de *Langue française*, Larousse.
- BOBILLOT, Jean-Pierre,
 1991, *Recherches sur la crise d'identité du vers, 1873-1913*, thèse de doctorat d'État, Université de Paris-3. [Analyse fouillée de l'émergence du non-métrique dans la métrique chez Rimbaud, Laforgue, Apollinaire, etc.].
 1994, « Entre mètre & non-mètre : le "décasyllabe" chez Rimbaud », dans *Parade Sauvage* 10, juillet 94, 29-44.
- BONNARD, Henri, 1981, *Stylistique, rhétorique, poétique : procédés annexes d'expression*, p. 168-229, Magnard.
- BONNARD, Henri & Raymond ARVEILLER, 1982, *Exercices de langue française*. [Notamment pour la versification et ses conventions graphiques].
- BRAILOIU, Constantin, 1973, « La rythmique enfantine », dans *Problèmes d'ethnomusicologie*, Minkoff Reprint, Genève. Première publication en 1956.
- BROGAN, Terry,
 1981, *English Versification : a reference guide with a global appendix*, The John Hopkins University Press.
 1989, *Verseform : A comparative bibliography*, The Johns Hopkins University Press. [Ces deux ouvrages contiennent de nombreuses références y compris pour l'étude de la métrique française].
 1993, « The foundations of verse : a commentary », dans *Empirical Studies of the Arts* 11:1, 61-67, Baywood Publishing Company, F.-U.
- BRUNET, Étienne, 1992, « Rhymes in Victor Hugo : *Les Feuilles d'automne* und *Les Chansons des rues et des bois* », dans *Empirical Studies of the Arts* 10 : 2, 193-192, Baywood.

- BURGER, Michel, 1957, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Droz, Genève.
- CANTELOUBE, Joseph, 1951, *Anthologie des chants populaires français*, 4 tomes, Durand, Paris.
- Chansons de France*, revue 1907-1910, Champion-Slatkine, Paris.
- CHAMBON, Jean-Pierre, 1985, « Six contributions à l'exégèse zutique et parazutique » dans *Parade Sauvage* 2, 55-65.
- CHATELAIN, Henri, 1908, *Recherches sur le vers français au XV^e siècle : rimes, mètres et strophes*, Champion.
- CHAUVEAU, Jean-Pierre, & B. de CORNULIER, 1994, « Sur la métrique de Tristan », *Cahiers Tristan L'Hermite*, Rougerie (strophes, 1994 ; complément sur les mètres, 1995) ; version développée, « Métrique de Tristan : mètres et strophes classiques », dans *Cahiers du Centre d'Études Métriques* 2, avril 1994. [Analyse notamment la périodicité en mètres (mètres de base et clausules), et les strophes *centaures* et *sur-composées*].
- COIRAULT, Patrice,
1933, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, Droz, Paris.
1953-1963, *Formation de nos chansons folkloriques*, 4 fasc. dont le dernier posthume, Éditions du Scarabée (épuisé).
- CORNULIER, Benoît de,
1975, « Métrique de Mallarmé: analyse interne de l'alexandrin », polycopié Marseille-Luminy, et dans *Analyse et validation dans l'étude des données textuelles*, édité par Mario Borillo & Jacques Virbel, 197-222, Éditions du C.N.R.S., 1977.
1977, « Le remplacement d'e muet par è et la morphologie des enclitiques », dans *Actes du Colloque franco-allemand de Linguistique théorique*, éd. par C. Rohrer, Niemeyer, 155-180.
1977b, « Le vers français classique », dans *Le Français moderne* 45 : 2, 97-125.
1979, « Métrique de l'alexandrin de Mallarmé », *Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Dakar* 9, 76-129, P.U.F.
1981, « H aspirée et la syllabation : expressions disjonctives », dans *Phonology in the 80's*, éd. D. Goyvaerts, Story-Scientia, Ghent, Belgique, 183-230.
1982, *Théorie du vers : Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Le Seuil. [Voir la réfutation qu'en a publiée Henri Morier (1991 : 28, n. 11) en hommage à Frédéric Delooffre].
1983, « Groupements de vers : sur la fonction de la rime », dans *Cahiers de Grammaire* 6, 32-70, Université de Toulouse-Le Mirail.
1983b, « Musique et vers : sur le rythme des comptines », dans *Recherches linguistiques* 11, 114-171, Université de Paris-8 Vincennes.
1985, « La strophe classique à la lumière des *Contemplations* », polycopié (paru dans Cornulier, Gardes-Tamine & Grimaud, 1988, 97-134).
1985b, « *De gallina* : l'air et les paroles d'une comptine », dans *Le Français moderne* 53 : 3/4, 231-241, CILF, Paris, octobre 85.
1988a, « Pour une grammaire des strophes : Conventions de codage des structures métriques », polycopié 1985, dans *Le français moderne* 56 : 3/4, octobre 88, 223-242. [Propose un mode de notation des équivalences en mètre, rime et répétition et superstructures associées pour des relevés métriques].

- 1989a, « Mètre impair, métrique insaisissable ? Sur les derniers vers de Rimbaud », dans Dominicy 1989, 75-92. [Sur la non-pertinence de la notion « le mètre impair »].
- 1989b, article *Métrique*, dans l'*Encyclopædia Universalis*. [Essai d'introduction synthétique].
- 1992a, « La Fontaine n'est pas un poète classique ; pour l'étude des vers mêlés », *Cahiers du Centre d'Études Métriques* 1, 15-31.
- 1992b, « Le rond double du rondeau », *Cahiers du Centre d'Études Métriques* 1, 51-63.
- 1993a, « Le système classique des strophes : Hugo 1829-1881 », dans *Langue française* 99, Larousse, 26-44.
- 1993b, « Élision, liaison, enchaînement et option d'e », polycopié, Université de Nantes, à paraître dans *Le Français moderne*.
- 1994, « La césure comme frontière sémantique associée : À propos d'une définition de M. Dominicy et M. Nasta », dans les *Cahiers du C.E.M.* 2, 84-91.
- 1994b, « Remarques sur la métrique interne de l'alexandrin au XIX^e : À propos de la thèse de Jean-Michel Gouvard », poly. C.E.M. [Discussion sur les notions de modèle de vers et d'e féminin].
- CORNULIER, Benoît de, Joëlle GARDES-TAMINE & Michel GRIMAUD, 1988, *Victor Hugo 2, Linguistique de la strophe et du vers*, n° spécial de *La Revue des Lettres Modernes*, Minard, Paris.
- CUÉNOT, Claude, 1963, *Le Style de Paul Verlaine*, CDU, Paris.
- DAVENSON, Henri, 1982, *Le Livre des chansons : introduction à la chanson populaire française*, La Baconnière (Suisse) et Le Seuil. [Comporte une introduction à ce domaine].
- DELBOUILLE, Paul, 1961, 1984, *Poésie et sonorités*, livres 1 et 2 sous-intitulé *Les nouvelles recherches*.
- DELENTE, Éliane, 1992, *Le Rythme : Principes d'organisation du discours poétique*, thèse de doctorat de l'université de Caen.
- DELL, François,
- 1989, « Concordance rythmique entre la musique et les paroles dans le chant. L'accent de l'e muet dans la chanson française », dans Dominicy (1989), 121-136.
- 1984, « L'accentuation dans les phrases en français », dans *Forme sonore du langage*, éd. par F. Dell, D. Hirst & J.-R. Vergnaud, Hermann, 65-122.
- DELOFFRE, Frédéric, 1984, *Le Vers français*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, Paris, 4^e éd.
- DESSONS, Gérard, 1991, *Introduction à l'analyse du poème*, Bordas. [Comporte une présentation succincte de la métrique ainsi qu'un chapitre plus général sur le rythme]
- DEUTSCH, Babette, 1981, *Poetry Handbook, A Dictionary of Terms*, 4^e éd., Barnes & Noble Books, New York.
- DINU, Mihai, 1993, « Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine », dans Billy et autres, 1993, 63-74.
- DOMINICY, Marc,
- 1984, « Sur la notion d'e féminin ou masculin en métrique et en phonologie », dans *Recherches linguistiques* 12 : 7-45, été 84, Université de Paris 8

1988, « Y a-t-il une rhétorique de la poésie ? ». [Discute les approches jakobsonienne et pragmatique de la poésie].

1989, éd., *Le Souci des apparences : huit études de poétique et de métrique*, Éditions de l'Université, Bruxelles. [Présente divers points de vue récents dont celui de Verluut].

1992, « On the meter and prosody of French 12-syllable verse », dans *Empirical Studies of the Arts*, vol. 10, n° 2, 157-181, Baywood Publishing Company, États-Unis. [Discuté dans T.V. Brogan (1993) : 64-65 ; le point de vue de Gouvard, 1994b, en est proche].

1994, « Les quatre "Statues" des *Villes Tentaculaires* : une analyse métrique », ms., Université Libre de Bruxelles, à par. dans *Textyle*, Musée de la Littérature Belge, Bruxelles. [Analyse de quelques poèmes, en prévision d'un programme collectif d'analyse exhaustive de la métrique d'Émile Verhaeren à partir de l'édition des *Poésies complètes* commencée en 1994 (vol. 1) aux éditions Labor, Bruxelles].

DOMINICY, Marc & Mihai NASTA, 1993, « Métrique accentuelle et métrique quantitative », dans *Langue française* 99, 75-96, Larousse.

DORCHAIN, Auguste, 1905, *L'Art des vers*, Bibliothèque des annales politiques et littéraires, Paris.

DOUTRELEPONT, Charles,

1992a, « Rime et rhétorique au XII^e siècle : Répétition, homonymie et antanaclose chez Chrétien de Troyes », dans les *Actes de la Société canadienne pour l'étude de la rhétorique*, vol. 4.

1992b, « De l'assonance à la rime », ms., à par. dans *La rime et la raison*, n° spécial de la revue *Le Moyen Français*, éd. Giuseppe di Stefano, Éditions CERES, Montréal.

DUPRIEZ, Bernard, 1984, *Gradus : les procédés littéraires*, coll. 10/18.

ELWERT, Theodor,

1965, *Traité de versification française* (traduit de l'allemand), Klincksieck. [Peut-être le meilleur traité de métrique française à cause du souci factuel et historique, mais pas marquant, et épuisé sans réédition].

1973, *Versificazione Italiana dalle origine ai giorni nostri*, Florence, Felice Le Monnier.

ENDÔ-SATÔ Fumiko, 1993, *Des sonnets publiés dans les années 1828-1853 : Essai de bibliographie critique*, n° 28 de *Mezura, Cahiers de Poétique comparée*, 2e série, documents de travail. [Répertoire des sonnets analysés conformément à la doctrine dispositionnelle].

ETKIND, Efim, 1982, *Un Art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*, L'Âge d'Homme, Lausanne. [Intéressant par la comparaison de la versification de textes français et étrangers (métrique comparée, translato-logie)].

FABRI, Pierre, 1521, *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique*, Simon Gruel, Rouen, rééd. Slatkine, Genève, 1969. [A consulter notamment pour la période de Rabelais].

FONAGY, Ivan, 1983, *La Vive voix : essais de psycho-phonétique*, Payot. [Touche, par l'étude de la voix, à des questions de rythme et de mélodie dans divers registres dont la poésie ; cf. discussion des travaux de Fonagy dans Meschonnic, 1982 et Delbouille, 1984].

- FROMILHAGUE, René, 1954, *Malherbe : Technique et création poétique*, Colin. [Comporte une étude minutieuse de la versification, tenant compte de la graphie et de la morpho-phonologie de l'époque].
- GARDE Paul, 1991, « Isomorphisme linguistique et linguistico-métrique », dans *Le langage poétique : métrique, rythmique, phonostylistique*, Publications de l'Université de Provence, 57-77.
- GARDES-TAMINE, Joëlle,
1992, *La Stylistique*, Colin.
1991, « À propos de la représentation du rythme », dans *Travaux 9 du Cercle Linguistique d'Aix-en-Provence*, Presses de l'U. de Provence, 15-27.
- GARDES-TAMINE, Joëlle & Jean MOLINO,
1982, « Des rimes, et quelques raisons... », *Poétique* 52, 487-498.
1987-88, *Introduction à l'analyse de la poésie*, vol. 1 *Vers et figures*, et 2 *De la strophe à la construction du poème*, PUF. [Particulièrement utiles pour la métrique sont les chapitres 1 et 2 du vol. 2 présentant dans une ample perspective historique les strophes et les formes fixes].
- GARRETTE, Robert, 1988, *La Phrase dans l'œuvre dramatique de Racine : Étude stylistique et stylométrie*, thèse d'État, Université de Toulouse-Le Mirail. [Comporte une étude méthodique et statistique de la concordance de la phrase avec les unités métriques ; résumé dans *L'Information grammaticale* 44, janvier 1990, p. 29-34].
- GLEYRETTE-PIETRI, Nicole, 1985, *De Rimes et d'analogies : les dictionnaires des poètes*, Presses Universitaires de Lille. [Contient en annexe 1, 109-113, une liste bibliographique de dictionnaires de rimes].
- GLON, Thierry, 1991, *Pour qui sont ces serpents*, logiciel d'analyse métrique destiné aux lycées, JérikO, Paris, diffusé par la CAMIF. [Développements en cours au C.E.M.].
- GOUVARD, Jean-Michel,
1991, *Métrique et métrico-métrie des poèmes de Jules Laforgue*, mémoire de D.E.A., Centre d'Études Métriques, Université de Nantes. [Avec Relevé Métrique informatisé].
1992, « Les mètres de Jules Laforgue : pour une analyse distributionnelle du vers de douze syllabes », dans *Cahiers du Centre d'Études Métriques* 1, 41-49.
1993, « Du vers classique au 12-syllabe de Verlaine », dans *Langue française* 99, 45-62, Larousse.
1994a, « Sur le statut phonologique de *e* : la notion de *e* féminin dans l'alexandrin de Verlaine », *Revue Verlaine* 2, 87-107, Charleville.
1994b, *Recherches sur la métrique interne du vers composé dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Pour une analyse distributionnelle systématique*, thèse de doctorat, septembre 1994, Centre d'Études Métriques, Université de Nantes. [Contient notamment un aperçu sur l'histoire de la théorie du vers et une discussion approfondie de la méthode métricométrique, appliquée à l'analyse de l'alexandrin. Démontre l'intérêt d'une datation précise des vers analysés. Contient deux bases de données métrico-métriques informatisées (Works 2, Macintosh) : *Verlaine et Corpus Général*].

- GOYET Francis, éd., 1990, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Livre de Poche. [Édition des traités de Sébillet, 1548, Anceau, 1550, Peletier, 1555, Fouquelin, 1555, Ronsard, 1565, précédée d'une introduction comparant les positions respectives des poètes de la Pléiade et des « anciens » ; signale une bibliographie détaillée sur la versification dans une mise à jour de Sébillet par F. Goyet (Paris, S.T.F.M., 1988 : 233-242)].
- GRAMMONT Maurice, 1924, *Petit Traité de versification française*. [Ouvrage le plus souvent édité depuis 1905 jusqu'aux années 70 au moins].
- GREVISSE, Maurice, éd. refondue par André GOOSSE, 1988, *Le Bon Us, Grammaire française*, Duculot, Louvain-la-Neuve, Belgique, 12^e édition.
- GRIMAUD Michel,
1988, « Bibliographie historique et critique : Pour l'étude du vers de Hugo », dans Grimaud et autres, 1988, 191-210.
1992, « Versification and its discontents : Toward a research program », dans *Semiotica* 88-3/4, 199-242.
- GRIMAUD, Michel, & Lawrence BALDWIN, 1993, « Versification cognitive : la strophe », dans *Poétique* 95, Le Seuil, 259-276. [Contient de nombreuses données quantifiées sur Hugo].
- GRIMAUD Michel & autres, 1988, n° 2 de la série « Victor Hugo » de la *Revue des Lettres modernes*, Minard, Paris. [Présente des extraits de Ténint, Chung et Martinon sur les strophes].
- GUILBAUD, Jean-Luc, 1995, *Métrie du décasyllabe de Voltaire*, mémoire de maîtrise, Centre d'Études Métriques, Nantes.
- GUIRAUD, Pierre, 1970, *La Versification*, « Que sais-je ? ». [Remplacé dans cette collection par l'ouvrage de M. Aquien depuis 1990].
- GUYAU, Jean-Marie, 1902, *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, 5^e édition, Alcan, Paris.
- HAÜBLEIN, Ernst, 1978, *The Stanza*, Methuen.
- HAYES, Bruce, 1988, « Metrics in phonological theory », dans *Linguistics : The Cambridge Survey* II, éd. par F.Y. Newmeyer, 220-249.
- HAYWARD, Malcolm, 1991, « A connectionist model of poetic meter », dans *Poetics* 20, 303-317.
- HEINIS, Michel, 1988, *Une Étude métrique de El rayo que no cesa de Miguel Hernandez*, mémoire, Université Libre de Bruxelles.
- HUYBRECHT, Delphine, 1990, *Étude métrique, syntaxique et poétique de Race des Hommes de Jacques Audiberti*, mémoire en philologie romane, 1990, Université Libre de Bruxelles.
- JAFFRÉ, Jean, 1989, *Le Vers et le poème*, Nathan.
- JAKOBSON, Roman,
1963, « Linguistique et poétique », chap. 11 des *Essais de linguistique générale* traduits par N. Ruwet, Minuit. [Article fameux, plein d'idées vastes ou précises, souvent discuté ; cf. Ruwet 1981 et 1989].
1973, *Questions de poétique*, Le Seuil, Paris.
1981, 1979, *Selected Writings 3 (Poetry of Grammar and Grammar of Poetry)* et 5 (*On Verse, its Masters and Explorers*), Mouton, The Hague-Paris-New York.

- JOUBERT, Jean-Louis, 1988, *La Poésie*, Colin.
- JOUSSE, Marcel, 1925, *Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Cahier IV des *Archives de philosophie* II, Beauchesne, Rennes.
- JURY DE CAPES LETTRES MODERNES, 1990, Rapport officiel des concours 1990, Ministère de l'Éducation nationale, de la jeunesse et des sports, Centre National de Documentation Pédagogique. [Rapport du président du jury, rédigé avec la collaboration des membres du jury].
- KASTNER, L.E., 1903, *A History of French Versification*, Oxford. [Bon exposé historique et détaillé].
- KENSTOWICZ, Michael, 1994, *Phonology in Generative Grammar*, Blackwell. [Notamment chap. 10 et 11 sur l'accent et la « morphologie prosodique »].
- KIBÉDI VARGA, Aaron,
1977, *Les Constantes du poème*, Picard.
1981, éd., *Théorie de la littérature*, Picard.
- KIPARSKY, Paul & Gilbert YOUNG, 1989, éd., *Phonetics and Phonology*, vol. 1, *Rhythm and Meter*, Academic Press, San Diego, USA.
- KOSCHWITZ Eduard, 1896, *Les Parlers parisiens d'après les témoignages de MM. (...) Coppée, (...), Leconte de Lisle, (...), Sully-Prudhomme, (...), et autres : Anthologie phonétique*, Paris, H. Welter.
- LA CROIX, Phérotée de, *L'Art de la Poésie Française et Latine avec une idée de la Musique sous une nouvelle Méthode en trois parties*, par le Sieur de La Croix (Lyon, chez Thomas Amaury, 1694).
- LAFERRIERE, Daniel, 1980, « The teleology of rhythm in poetry : with examples primarily from the Russian syllabotonic meters », dans *PTL* 4, 411-450, North-Holland. [Le mètre vise notamment à hypnotiser le récepteur, à l'aider à subir la régression psychologique le rendant plus réceptif aux suggestions poétiques, etc. ; le même auteur a publié depuis sur ce sujet sous le nom de Rancour-Laferrière].
- LAFORTE, Conrad, 1977, *Le Catalogue de la chanson folklorique*, 6 vol., Presses de l'Université Laval, Québec ; diffusé en Europe par Édition Eska, 30 rue de Domrémy, Paris, 75 013.
- LANDRY, Eugène, 1911, *La Théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, Champion, Paris. [Analyse, avant Lote, le rythme notamment du vers français à partir de déclamations analysées grâce au cylindre enregistreur de l'abbé Rousselot].
- LANNEAU, P.A. de, vers 1800-1801, *Dictionnaire portatif des rimes françaises, rédigé d'après l'Académie* (précédé d'un traité « de la versification française »).
- LANGLOIS, E., éd., 1902, *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, Imprimerie Nationale, Paris.
- LA NOUE, Odet de, 1596, *Dictionnaire des rimes françaises*, Genève. [Sur cet ouvrage, voir l'analyse de Morin, 1993].
- LAROUSSE, Pierre, sans date (XIX^e), *Nouveau Traité de la versification française accompagné d'exercices d'application*, réédité vers 1920. [Vaut le coup d'œil, peut servir à s'initier à la versification traditionnelle telle qu'elle est perçue au XIX^e].
- LATHUILLERE, Roger, éd., vers 1991, *Langue, littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle, Mélanges offerts à Monsieur le Professeur Frédéric Deloffre*, S.E.D.E.S, Paris.

- LAUMONIER, Paul, 1909, *Ronsard poète lyrique, étude historique et littéraire*, Hachette, Paris. [Chapitres bien documentés sur « la rythmique de l'ode française avant Ronsard et celle de l'ode ronsardienne » et « les rythmes lyriques de Ronsard »].
- LEGMAN, G., 1974, *The Limerick*, Panther Books.
- LE GOFFIC Charles & Édouard THIEULIN, 1910, *Nouveau traité de versification française* (prem. éd. 1893), Masson.
- LE HIR, Yves, 1956, *Esthétique et structure du vers français*, P.U.F. [Nombreuses citations de métriciens anciens].
- LÉON, Pierre, 1992, *Phonétichisme et prononchiachion du français contemporain*, Nathan. [On peut ch'y familiariser avec l'Alphabet Phonétique International aïnci qu'avec certaines nochions traditionnelles d'analye projodique].
1993, *Préchis de phonochtylichique : Parole et exprechivité*, Nathan [Aborde des domaines variés de l'analyse de la forme phonique hors du domaine littéraire].
- LICORNE & REBOUDIN, 1984s-..., polycopiés de métriques, notamment les diverses variantes de *La Métrique c'est le Pied* et *Art Poétique pour l'instruction des ieunes studieux & encor peu avancez en la Poësie Française de l'Université de Naoned*. [A.P. 1989 : chap. VIII sur la métrique de Rabelais à la porte de Thélème, rétro-enchaînement ; janvier 1992, 3e partie : Analyses métriques de poèmes divers].
- LONG, Daniel F.,
1990, *Relevé métrique des œuvres poétiques de Théophile de Viau*, mémoire, Université de Nantes.
1992, *Relevé et analyse métriques des œuvres poétiques non-dramatiques d'Alphonse de Lamartine*, Université de Nantes.
- LOTE, Georges,
1912, « Le numérisme et l'égalité numérique des vers », dans *La Phalange* 67, 38-54. [L'égalité numérique exacte des vers, « article de foi » des « métriciens traditionnalistes », est une illusion pour Lote, qui pense la réfuter en montrant qu'elle n'est pas fidèlement reflétée dans la déclamation de son temps].
1949-1955, *Histoire du vers français*, Première partie : 3 volumes, Hatier ou Boivin.
1988 à 1994, continuation posthume de la publication de l'*Histoire du vers français* : Deuxième partie, *Le XVI^e et le XVII^e siècles* ; vol. 1, *Les éléments constitutifs du vers ; la déclamation* ; vol. 2, *Le vers et les idées littéraires ; les jeux des mètres et des rimes* ; vol. 3, *Les genres poétiques, les vers et la langue, la réforme de la déclamation dans la seconde moitié du XVII^e siècle*. Troisième partie, *Le XVIII^e siècle*, vol. 1, *Le vers et les idées littéraires, la poétique classique du XVIII^e siècle* ; vol. 2, *La déclamation* ; vol. 3 à par. en 1995. Publications de l'Université de Provence, Faculté des Lettres, Aix-en-Provence.
- LOTZ, John, dans Wimsatt 1972, « Elements of versification ». [Notions de métrique générale sur le mètre].
- LUBARSCH, 1878, *Ueber Deklamation und Rhythmus französischer Verse*, Leipzig.
- LUSSON, Pierre, 1975, « Sur une théorie générale du rythme », dans *Change de forme : Biologies et prosodies*, éd. par J.-P. Faye, 10/18, 225-245.
- LUSSON Pierre & Jacques ROUBAUD, « Mètre et rythme dans l'alexandrin ordinaire », dans Meschonnic, 1974, 41-53.

- MAROUZEAU, Jean, 1933, *Lexique de la terminologie linguistique*, Geuthner, Paris.
- MARTINON, Philippe,
 1905, *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises*, Larousse.
 1907, juin, juillet, août, « L'hiatus », *Revue des Poètes*, 155-161, 192-199 et 224-229 respectivement.
 1909a, « La genèse des règles de Jean Lemaire à Malherbe », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 62-87. [Cet article analyse une masse d'œuvres considérable ; nombreuses observations sur l'histoire de la langue des vers].
 1909b, « Le trimètre : ses limites, son histoire, ses lois », *Mercure de France*, 77 : 620-639 et 78 : 40-58.
 1909-1910, « Notes sur Maynard et Urfé », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier.
 1912, *Les Strophes : Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, avec un *Répertoire général*, Champion, republié par Slatkine. [Travail sans égal par l'ampleur et l'analyse des données. Le Répertoire permet de trouver aisément des attestations strophiques sur plusieurs siècles].
 1912, 2^e trimestre, « La prononciation de l'*e* muet », *Revue de Philologie française* (de Clédat), tome XXVI, 100-130.
 1913, « Quelques mots sur l'alexandrin ; à propos d'une thèse de phonétique expérimentale », *Revue des cours et conférences*, 2^e série, 300-307.
- MAZALEYRAT, Jean,
 1950/1951, *Versification, premier fascicule, Notes prises au cours de Monsieur Mazaleyrat n'engageant pas la responsabilité du Professeur*, Centre Universitaire de Polycopiage, U.N.E.F., F.G.E.L., Groupes de Lettres Modernes, Sorbonne, Paris.
 1974, *Éléments de métrique française*, Colin. [Riche d'idées et de délicats commentaires à imiter par les candidats aux concours d'enseignement ; mais tenant parfois peu compte de la perspective historique].
- MAZALEYRAT, Jean & Georges MOLINIÉ, 1989, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF.
- MAZOUER, Charles, éd., 1992, *Farces du Grand Siècle*, Le livre de poche.
- MEERHOFF Kees, 1986, *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France : Du Bellay, Ramus et les autres*, E.J. Brill, Leiden.
- MESCHONNIC, Henri, 1974, éd., *Poétique du vers français*, n° 23 de *Langue française*, Larousse. [Contient « Fragments d'une critique du rythme » de Meschonnic].
 1982, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Verdier.
 1989, *Le Rythme et la vie*, Verdier, Lagrasse. [Les deux derniers ouvrages parlent du rythme dans une perspective inhabituellement large].
- MILNER, Jean-Claude,
 1974, « Réflexions sur le fonctionnement du vers français », *Cahiers de Poétique Comparée* 1 : 3, Publications Orientalistes de France, 2-21 ; republié dans *Ordres et raisons de la langue*, Seuil, 1982, 283-301. [L'alexandrin a 12 positions métriques caractérisées par des voyelles. Il est traité comme un seul groupement syntaxique majeur (notion de syntaxe générative) ; or un *e* muet tombe toujours (et seulement) devant voyelle et en fin de g.s.m. en phonologie française vue par Milner ; ces « résultats » sont pris pour point de départ de Lusson & Roubaud 1984].

- 1987, « Accent de vers et accent dans l'alexandrin classique » dans *Cahiers de Poésie Comparativiste* 15 : 31-77, 1987. [Compléments sur l'analyse tétramétrique de l'alexandrin].
- MILNER, Jean-Claude & François REGNAULT, 1986, *Dire le vers*, Le Seuil.
- MOLINO, Jean, 1994, « La forme poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître ? (suite) Diagnostic intempestif et gentiment provocateur », *Action poétique* 135, 3^e trim. 1994. [Discute notamment des vers dans la prose p. 69-70].
- MORIER, Henri,
1943-44, *Le Rythme du vers libre symboliste étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Viélé-Griffin*, Presses Académiques, Genève.
1982, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F. [Moins rigoureux que le précédent, illustre parfois des types de poèmes de forme ancienne par des faux de l'auteur ou de ses amis comme si la poétique était intemporelle].
c.1991, « L'alexandrin classique était bel et bien un tétramètre », dans Lathuillère, v1991 : 743-759.
- MORIN, Yves-Charles, 1993, « La rime d'après le *Dictionnaire des rimes* de Lanoue (1596) », dans *Langue française* 99, Larousse, 107-123.
- MOURGUES, 1750, *Traité de la poésie française*, Paris (édition remaniée d'un ouvrage du siècle précédent).
- MURAT, Michel, 1984, « Desnos poète régulier », *Textuel* 16, 37-55, U.F.R. Science des Textes et Documents, Université de Paris-7.
- PASDELOUP, Valérie, 1990, *Modèle de règles rythmiques du français appliqué à la synthèse de la parole*, thèse de doctorat n.r., Université de Provence, Aix.
- PASSY, Jean et A. RAMBEAU 1897, *Chrestomathie française : morceaux choisis de prose et de poésie avec prononciation figurée à l'usage des étrangers précédés d'une introduction sur la méthode phonétique*, Harrap, Calcutta, Sydney ; les rééditions postérieures à la mort de Passy sont signées de Rambeau seul.
- PELETIER, Jacques, 1555, *Art Poétique*, republicé dans Goyet, 1990.
- PHILOMNESTE, vers 1848 ?, *Amusements philologiques*, Paris.
- PIERA, Carlos, 1980, *Spanish Verse and the Theory of Meter*, PhD, UCLA. [Piera et Youmans ont suggéré que le pentamètre iambique forme une structure à trois niveaux, le vers (« line ») étant formé de deux modules (« cola ») dont le premier est constitué de deux pieds de deux syllabes (Faible-Fort) et le second de trois pieds du même type, les cola pouvant être permutés (6-4)].
- PLÉNAT, Marc, 1983, c.r. de *Théorie du vers*, dans *Revue romane* 18, 311-317.
- PREMINGER, Alex & Terry BROGAN eds., 1993, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, États-Unis.
- QUICHERAT, Louis, 1850, *Traité de versification française*, Hachette. [Importante somme de nombreuses observations sur la régularité comprise au terme de l'époque classique, mériterait d'être réédité].
- QUITARD, Pierre-Marie, 1869, *Dictionnaire des rimes*, 2^e édition (1^{ère} en 1868), Paris, Garnier.
- REBOUDIN, René, 1957, « L'art de la cheville chez Saint-John Perse », *Revue des Amis de l'Abbé Delille*, XCVI : 3, 233-306, Montligeon.

- RICHELET, César-Pierre, 1760, *Dictionnaire de Rimes*, comprenant un *Traité complet de la versification*, éd. revue par Berthelin, Paris (le *Dictionnaire des rimes dans un nouvel ordre*, composé par Frémont d'Ablancourt, annoté par Richelet, a d'abord été publié par lui en 1667 ; reprint de l'édition 1672).
- ROBB, Graham, 1993, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Aubier. [Étude avec précision, dans une perspective historique et stylistique, notamment les formes fixes, en particulier le sonnet].
- ROCHETTE, Auguste, 1911, *L'Alexandrin chez Victor Hugo*, Vitte, Paris. [Étude riche en exemples, analyses et réflexions, sur divers aspects du rythme dans l'alexandrin, même si l'auteur, soucieux de ne pas confondre métrique et non-métrique, dénie le nom de « rythme » à des rythmes non-métriques, et d'autre part mélange des productions de toute époque et de tout genre de la production de Hugo].
- RONCARD, Pierre de, 1578, *Abbrégé de l'Art poétique François*, éd. par H. Vaganay, dans les *Œuvres complètes*, tome 4, Garnier, 1923. Republié dans Goyet, 1990.
- ROLLAND, Eugène, 1883-1890, *Recueil de chansons populaires*, disponible en 3 vol. chez Maisonneuve & Larose, Paris.
- ROUBAUD, Jacques,
 1978, *La Vieillesse d'Alexandre*, Maspero. [Analyse l'évolution de l'alexandrin depuis Hugo].
 1986, « Dynastie : études sur le vers français. Sur l'alexandrin classique (1^{ère} partie) », *Cahiers de Poétique comparée* 13, 47-109.
 1990, « La forme du sonnet français de Marot à Malherbe », dans *Cahiers de poétique comparée* n° 17-19, 3-234. [Étude systématique d'un vaste corpus de sonnets].
- RUWET, Nicolas,
 1975, « Parallélismes et déviations en poésie », dans *Langue, discours, société*, éd. par J. Kristeva, J.-Cl. Milner & N. Ruwet, Le Seuil, 307-351.
 1981, « Linguistique et poétique : brève introduction », dans *Le français moderne* 49 : 1, 1-19. [Situe l'approche de la versification dans une perspective générale sur le langage et le poétique, comme Jakobson].
 1989, « Roman Jakobson : Linguistique et poétique, vingt-cinq ans après », dans *Dominicy* 1989 : 11-30.
- SCOTT, Clive,
 1986, *A Question of Syllables*, Cambridge University Press, G.B.
 1988, *The Riches of Rhyme : Essays in 19th Century French Verse*, Cambridge University Press, G.B.
 1990, *Vers libre*, Clarendon Press, Oxford. [Étude notamment Laforgue, Claudel et Apollinaire].
 1992, « French and English rhymes compared », dans *Empirical Studies of the Arts* 10 : 2, 121-156, Baywood Publishing Co., NY.
 1993, *Reading the Rhythm, The Poetics of French Free Verse, 1910-1930*, Clarendon Press, Oxford.
- SEBILLET, Thomas, 1548, *Art Poétique François*, Paris. Republié dans Goyet, 1990.
- SPIRE, André, 1949, *Plaisir poétique et plaisir musculaire : Essai sur l'évolution des techniques poétiques*, S.F. Vanni, New York, réédité chez Corti en 1986. [Adeptes enthousiastes comme Lote de la phonétique expérimentale – la science, enfin ! – fait

profession de découvrir par ses techniques nouvelles « les lois obscures » (Baudelaire) de la création poétique ; pense ainsi découvrir que l'équivalence en nombre syllabique est une supercherie réussie en comptant sur les doigts. Nombre de métriciens modernes ont été profondément influencés par les résultats garantis scientifiques de Spire et de Lote].

SUHAMY, Henri, 1970, *Versification anglaise*, SEDES, Paris.

TASMOWSKI, Liliane & Anne ZRIBI-HERTZ, eds., *Hommages à Nicolas Ruwet*, Communication & Cognition, Gand, Belgique, 1992.

TÉNINT, Wilhem, 1844, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, Paris.

THIEME, Hugo Paul, 1897, *The Technique of the French Alexandrine*, The Johns Hopkins University, Baltimore.

1916, *Essai sur l'histoire du vers français*, Champion. [Contient une bibliographie commentée].

TOBLER, Adolphe, 1885, *Le Vers français ancien et moderne*, trad. d'un ouvrage paru en allemand en 1880 (Leipzig), Vieweg, Paris ; rééd. Slatkine, 1972.

TRANEL, Bernard, 1987, *The Sounds of French, An Introduction*, Cambridge University Press.

TYNIANOV Youri, 1977, *Le Vers lui-même : les problèmes du vers*, trad. d'un ouvrage publié en russe en 1924, U.G.E., Paris.

VAN BRAEKELE, Éléonore, 1990, *The Inverted Foot in Shakespeare and Milton : Theoretical Implications*, Mémoire, ULB.

VAULTIER, M.-F., 1840, « Analyse rythmique du vers alexandrin », dans *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres*, Caen, 85-110.

VERLUYTEN, Paul,

1982, *Recherches sur la prosodie du français*, thèse de l'Université d'Anvers. [Propose notamment une théorie des rapports entre l'accentuation linguistique et le mètre. Analyse discutée dans Billy, 1989, Dominicy, 1992 et Gouvard, 1994b].

1989, « L'analyse de l'alexandrin : mètre ou rythme ? », dans Dominicy, 1989, 31-74. [Présentation plus succincte du point de vue présenté dans l'étude précédente].

VERRIER, Paul,

1912, « La mesure des durées rythmiques dans les vers », dans *Revue de Phonétique*, t. 2, 69-75. [L'unité du rythme est l'intervalle compris entre deux temps marqués successifs coïncidant, dans la poésie, avec des commencements de noyau syllabique].

1932, *Le Vers français*, 3 tomes, Didier. [Importante présentation historique richement documentée].

VOLKOFF, Vladimir, 1978, *Vers une métrique française*, French Literature Publications Company, Columbia, South Carolina. [Arguments pour une analyse interne des hémistiches].

WAILLY, M. de, 1786, 10^e éd., *Principes généraux et particuliers de la Langue Française... avec... un Abrégé de la Versification Française*, Paris, Barbou.

WEXLER, Peter,

1964, « On the Grammetrics of the Classical Alexandrine », *Cahiers de Lexicologie* 4.

1966, « Distich and sentence in Corneille and Racine », dans *Essays on Style and Language*, éd. par R. Fowler.

- WIMSATT, W. K., dir., 1972, *Versification : Major Language Types*, New York University Press, New York.
- ZWICKY, Arnold, 1977, *On Clitics*, Indiana University Linguistics Club, Bloomington. [Distingue clitiques permanents et clitiques occasionnels].

Références de quelques œuvres poétiques citées

- BÉRANGER, P.-L. de, 1867 (environ, s.d.), *Chansons de P.-J. de Béranger anciennes et posthumes*, Nouvelle édition populaire, Garnier frères, Paris.
- BONNEFOY, Yves, 1978, *Poèmes*, Mercure de France.
- HUGO, *Poésie* I, II, III et IV, Collection Bouquins, 1985-1986, Laffont.
- LAMARTINE, 1963, *Œuvres poétiques*, éd. par Marius Guyard, coll. Pléiade, Gallimard.
- RÉDA, Jacques, 1985, *Celle qui vient à pas légers*, Fata Morgana.
- RONSARD, *Chansons de P. de Ronsard, P. Desportes et autres mises en musique par Nicolas de la Grotte*, Paris, 1575 (réédition en fac-similé par A. de Rochambeau, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1873).

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	7
1. QU'EST-CE QUE LA MÉTRIQUE ?.....	11
1.1. Objet de la métrique	13
1.2. Ambiguïté rythmique	14
1.3. Le lu et l'oui	14
1.4. Lecture et voix.....	15
2. LE LIVRE DU MÈTRE.....	19
2.1. Le mètre comme équivalence.....	21
2.1.1. Statut contextuel du mètre	21
2.1.1.1. Pas un vers : des vers	21
2.1.1.2. Le vers isolé. Son modèle	21
2.1.1.3. La prose mise en vers.....	22
2.1.1.4. Une métrique à base d'équivalences en nombre de voyelles.....	22
2.1.2. Remarques sur le nombre métrique.....	24
2.1.2.1. Nombre et dénombrement progressif	24
2.1.2.2. Équivalence métrique des syllabes ?.....	26
2.1.2.3. Un nombre (une forme, caractérisée en nombre) n'est pas un mètre	26
2.1.2.4. Non-pertinence directe du nombre ou du rapport entre nombres.....	26
2.1.2.5. Équivalence ou ressemblance ?.....	30
2.1.2.6. Nombre et harmonie.....	31
2.2. Syllabes hors-mesure.....	32
2.3. Statut non-conclusif des syllabes féminines	34
2.4. Ne pas confondre « hors-mesure » et omis ou « élidé ».....	37
2.5. La loi des huit syllabes et les vers complexes	43
2.5.1. Vers simples et complexes, voire composés	43
2.5.2. Frontière de mesures.....	49
2.5.2.1. Césure, frontière de sous-mesures et frontière syllabique.....	49
2.5.2.2. La césure comme frontière des expressions associées aux sous-mesures (hémistiches).....	51

2.5.2.3. Césure entre hémistiches autonomes.....	53
2.5.2.4. La césure, entaille ou frontière ?.....	55
2.6. Les coupes à voyelle féminine	59
2.6.1. Voyelle féminine à la coupe. Cas dits de césure lyrique	59
2.6.2. Mode de composition lâche ou dense	61
2.6.3. Coupe synthétique ou analytique	64
2.6.3.1. Vers 6-6 à 7e syllabe métrique féminine	64
2.6.3.2. Récupération de voyelle féminine.....	66
2.6.3.3. Alexandrins-nouilles précoces	67
2.6.3.4. Sur des césures « inattendues » et « pathétiques » en anglais.....	68
2.6.3.5. La coupe classique	70
2.7. Répertoire des mètres	71
2.7.1 Caractéristiques globales. Discrimination	71
2.7.2 Mètres stéréotypés	77
2.7.3 Quelques mesures complexes.....	78
2.7.3.1 Caractère problématique de la pifométrie	78
2.7.3.2 À propos de l'alexandrin.....	79
2.7.3.2.1 La mesure classique 6+6.....	79
2.7.3.2.2 Métrique de pion et 6+6.....	79
2.7.3.2.3 Pour une histoire méthodique de l'alexandrin au XIX ^e	80
2.7.3.2.4 Pseudo-alexandrins ? Nouveaux mètres ?	91
2.7.3.2.5 Rythme métrique et rythme non-métrique.....	95
2.7.3.2.6 Ambivalence rythmique, voire métrique	96
2.7.3.3 Mètre 4-5	97
2.7.3.4 Mètre 4+6	98
2.7.3.5 Mètre 4+6 dans l'ordre et dans le désordre.....	98
2.7.3.6 Mètre 5+5	102
2.7.3.7 Étrange mélange.....	103
2.7.3.8 Mètre 5+6	105
2.7.3.9 Vers complexes courts	105
2.7.4 Solidarité des analyses linguistique et métrique	106
2.7.5 L'évidence métrique	110

Annexe 1

1. Métriques syllabiques différenciées	111
2. Métrique chronologique des slogans.....	116
3. Homogénéité métrique/langue ?.....	122

Annexe 2

« Solution » proposée pour l'exercice du § 2.6.3.6.....	122
---	-----

3. LE LIVRE DE L'ESCLAVE : SUPERSTRUCTURES MÉTRIQUES

3.1 Premier aperçu de la structure strophique.....	127
3.1.1 Rime.....	127
3.1.2 Dialectique du mètre et de l'esclave	128

3.1.3 Genre.....	130
3.1.4 Complexité.....	131
3.1.5 Complexité minimale	131
3.2 Les strophes de type « classique »	131
3.2.1 Type classique pur	131
3.2.2 Type classique inversé.....	136
3.2.3 Prédominance des strophes classiques	140
3.2.4 Strophes composées.....	142
3.2.5 Genre.....	144
3.2.6 Interférences, ou de l'influence des astres	147
3.2.7 Style métrique de chanson.....	149
3.3 Notation et identification des strophes.....	149
3.3.1 Différence de statut des (aa) selon l'analyse.....	149
3.3.2 Conséquences de la doctrine dispositionnelle.....	151
3.3.3 Saturation – Deux couleurs – « Monogamie » rimique	156
3.3.4 Notion confuse de rime triplée	158
3.4 Concordance, strophe et stance	161
3.4.1 Concordance et discordance	161
3.4.2 Incertitude	165
3.4.3 Convergence terminale.....	166
3.4.4 Méthode	166
3.4.5 Contrainte de concordance	167
3.4.6 Strophe et stance.....	169
3.5 Tercets	175
3.5.1 Tercets ou sizain ?	175
3.5.2 Tercets (aab) en chaîne.....	176
3.5.3 Tercets (aba) en chaîne.....	177
3.5.4 Sur l'analyse chevauchante des (a*a).....	178
3.5.5 Combinaison strophe-module.....	180
3.5.6 Caractère monogamique des strophes classiques.....	181

Annexe 1

Sur la périodicité	183
1. Définition de suite périodique	183
2. Pertinence de la notion de suite périodique.....	185
3. Sur le caractère fini des suites périodiques	187
4. Suites discontinues entrelacées.....	188
5. Suite de fond et insertion.....	189
6. Notion de vers et périodicité	190

Annexe 2

Sur la rime	192
1. « Rimes » non métriques.....	192
2. « Rimes » répétitives	193
3. « Rimes riches ». Rime vocalique/intégrale.....	195
4. Terminaisons masculines/féminines.....	198

4. FICTION GRAPHIQUE ET LANGUE DES VERS	201
4.1. Langue des vers	203
4.1.1 Discussion : diérèse et cheville	207
4.1.2. La métrique comme combinaison d'contraintes et d'commodités	208
4.2. Les contraintes graphiques traditionnelles	210
4.2.1. Absence d'hiatus métrique	210
4.2.2. Absence des séquences du type V e C	211
4.2.2.1. Prise en compte d'e optionnel	212
4.2.2.2. Pertinence des graphies de consonne en fin de vers	213
4.2.2.2.1. Pertinence de la graphie de consonne à la rime	213
4.2.2.2.2. Rimes singulier-pluriel	213
4.2.2.2.3. Non pertinence de l'opposition sourd/voisé	214
4.2.2.2.4. Équivalence graphique $m = n$	215
4.3. Le système des règles d'interprétation phonique du vers écrit (Fiction Graphique)	216
4.3.1. Les conventions	216
4.3.1.1. Notion de fiction	216
4.3.1.2. Les trois conventions de la Fiction Graphique	216
4.3.2. Effet des conventions	222
4.3.2.1. L'hiatus comme défaut d'élision	222
4.3.2.2. Le mal d'hiatus	224
4.3.2.3. L'hiatus : stylistique ou métrique ?	225
4.3.2.4. Principes de l'exclusion de « V e C »	226
4.3.2.5. Rimes que pour l'œil	227
4.4. Interférences de la Fiction Graphique	227
4.4.1. Régularités métriques théoriques/sensibles	227
4.4.2. Intervention des écoles de diction	230
GLOSSAIRE – FORMULAIRE	233
5.1 Glossaire	235
5.2 Formulaire	274
RÉFÉRENCES	281

par



Achevé d'imprimer
avec les films fournis,
en juillet 1995
IMPRIMERIE LIENHART
à Aubenas d'Ardèche

Dépôt légal juillet 1995

N° d'imprimeur : 7754