

Université de Nantes — Département de Lettres Modernes  
Benoît de Cornulier  
mars 1999 (version précédente déc. 98)

pdf 2009  
IEA de Nantes

# Petit dictionnaire de métrique

*Dictionnaire p. 1-64 — Formulaire p. 65-70*

  
Centre d'Études Métriques

# Glossaire

Les abréviations « AP » et « ThV » renvoient<sup>1</sup> respectivement à l'*Art Poétique* (1995) et à *Théorie du vers* (1982).  
Errata : à l'impression, le signe A.P.I. de nasalisation de voyelle (tilde) risque d'être parfois remplacé par un ° postposé.

## A

**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 masculine. On dit, selon le point de vue choisi, **tonique**, ou **de groupe**, ou **syntagmatique**, 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 syntagmes<sup>2</sup>, ou du moins segments pertinents de l'énoncé. Dans *C'est un... petit oiseau* (avec suspens sur *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 « accentuable » 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

<sup>1</sup> Sauf complément en note ou en fin de document, les travaux cités renvoient à la bibliographie de l'AP. — Pour une couverture plus complète, on peut citer spécialement *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* d'Alex Preminger et Terry Brogan, Princeton University Press (1993) et le Glossaire de *Poetic Rhythm* de Derek Attridge (1995), moins riche mais original, ainsi qu'en français Michèle Aquien (1993), le *Vocabulaire* de Jean Mazaleytrat & Georges Molinié (1989) et le *Dictionnaire* d'Henri Morier (1982).

Objections et suggestions bienvenues pour améliorer ce polycopié.

<sup>2</sup> La distinction radicale parfois faite (Mazaleytrat 1974 : 12, 110) 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, n'est pas justifiée 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. **clitique**\*.

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). Sur la succession de deux accents toniques, voir **Conflit accentuel**.

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*)<sup>3</sup>, et un accent d'insistance, disons, **exclamatif**, 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 **lambique**, &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 de la DVM. 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.

Pendant tout cela reste problématique et controversé, notamment 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, entre autres raisons parce que l'accentuation 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). La description esquissée ci-dessus de types ou modes accentuels est donc sorcément simplificatrice. 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 expression, que de syllabe accentuée.

À un certain niveau d'analyse, les voyelles ou syllabes *féminines* d'une expression française peuvent correspondre à certaines *posttoniques* 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)<sup>4</sup>. Cf. **tonique (de)** pour l'usage particulier de ce mot dans le présent ouvrage

Cf. **clitique**. Voir aussi **tonique**.

**accompagnement**. Voir **mètre**.

**alexandrin**. Vers de mesure 6-6, continu\* syllabiquement (composition dense\*) et synthétique (6+6 à sous-vers rythmiquement autonomes\*) comme les autres vers composés dans la tradition française (notamment de la Pléiade à Hugo). Le rythme endométrique 4-4-4 peut s'y *superposer* au 6-6 (ambivalence\*) vers le milieu du XIX<sup>e</sup>, puis *compenser* la difficulté du 6-6 concomitant (rythme compensatoire), puis chez certains auteurs (vers les années 1860) s'y *substituer* tout à fait (forme de

<sup>3</sup> 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*.

<sup>4</sup> À propos des problèmes liés à l'accentuation, voir notamment les analyses suggestives de François Dell (1984) et les informations synthétisées par Kenstowicz (1994).

employée en en compagnie (contextuelle) de la forme normale 6-6, et non en son absence ; ainsi, vers les années 1860 et 70 on voit apparaître timidement chez certains poètes, puis commencer à se répandre en contexte 6-6 (donc en accompagnement), des vers M6 puis F6 où le rythme 444 paraît évident et le traitement 6-6 peu plausible ou mal tolérable. Suivent d'autres formes d'accompagnement, compensatoires ou de substitution, à commencer par 3-5-4, conservant généralement la coupe 8<sup>e</sup>, soit diverses formes 8-4 ou de la famille 8-4 (où 8 peut n'être qu'un total décomposable) ; puis, chez certains poètes, à partir des années 80, parfois des formes sans coupe 8<sup>e</sup>, mais, comme inverses du 8-4, des formes du type 4-8, souvent plus précisément 4-3-5 (comme inverse de 3-5-4). On peut regrouper par commodité sous le noms de *semi-ternaires* les formes 8-4 et 4-8 qui n'ont pas simultanément les deux coupes 4<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> du 444 parfois dit ternaire.

Si curieux que cela puisse paraître à des lecteurs d'aujourd'hui pour qui un 6-6 à césure italienne ne se remarque même pas au milieu d'alexandrins classiques, d'une manière générale, la césure italienne, révélant un traitement analytique\*, apparaît plus tardivement dans le 6-6 que les rythmes de substitution ; en effet, de nombreux poètes se sont habitués à la pratique du 444 (et, par exemple, du 354) non 66 bien avant de pratiquer le 6=6 (F7) à récupération comme dans ce vers tardif de Verlaine, *Oxford est une ville qui me consola*, si on l'analyse en sous-vers { Oxford est une ville } { qui me consola } avec récupération (6-6). La tradition française se distingue à cet égard de celle de cultures voisines ; par exemple, chez Milton, *And with his Father work us a perpetual peace* (Et avec son Père nous produire une paix perpétuelle) est vraisemblablement traitable en 6=6 avec récupération rythmique de la voyelle de *us* traité enclitiquement (h2 = { a perpetual peace }). Cette caractéristique synthétique\* du mètre normal n'est pas propre au 66, mais semble valoir de l'ensemble des formes composées normales dans la tradition française littéraire. Par opposition, les formes d'accompagnement nées de structures ambivalentes se présentent assez rapidement et assez banalement comme analytiques ; ainsi le 444 pur (non 66) à césure italienne apparaît dès les années 1860 ; de même, dès que le 64 pur (non 46) semble apparaître en contexte 46 chez Verlaine, il semble admettre la récupération (F7).

Cf. AP: 80-95 et mètre normal\*. Tisseur 1897 parle aussi de l'alexandrin français et espagnol..

**alinéa métrique.** Dans la poésie littéraire imprimée, le vers est identifié comme *alinéa métrique* (ce que peut trahir la non-justification des lignes à droite), confirmé par la majuscule ou capitale initiale (indépendante du sens) : aspect du conditionnement du traitement du texte par le formatage\* graphique. L'initiale minuscule, quand on la rencontre en début d'alinéa métrique dans un manuscrit (censé passer ensuite par un éditeur), ne devrait pas être surinterprétée : l'auteur peut compter sur l'éditeur pour la finition du formatage (manuscrit non destiné à l'ensemble des lecteurs). Cf. **paragraphe métrique.**

**Alternance.** Désigne particulièrement un système consistant à changer de cadence (masculine ou féminine) d'un vers au suivant 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 cadence différente : si l'un est masculin\* l'autre est féminin\*. Le système de l'Alternance peut être simplement **intra-strophique** (fonctionnant à l'intérieur des strophes ou stances, mais non à leurs frontières, comme souvent encore au XVII<sup>e</sup>), ou **trans-strophique** (fonctionnant même aux frontières de strophes ou stances), voire **continu** comme chez Hugo qui tend à le pratiquer d'un bout à l'autre d'un même poème même métriquement composite. Voir **cadence** (combinaison des cadences)<sup>6</sup>.

Ersatz d'AG : **Alternance vocalique/consonantique ou franche/prolongée** : chap. 3, Annexe 2.4.

<sup>6</sup> Cf. notamment Laumonier 1909 : 766-769 et AP : § 3.2.5 et § 5.4.5.

**alternant.** Une forme strophique est *alternante* au sens de Martinon si, en cas d'Alternance trans-strophique, le schéma des cadences de ses vers s'inverse automatiquement d'une strophe à l'autre (en séquence périodique simple). Ainsi des ( abba ) : si l'un présente un schéma de longueurs de cadences 1221 (MFFM), en cas d'alternance trans-strophique le suivant présente la un schéma 2112 (FMMF), et inversement ; de même les ( aa ) : si l'un est de schéma 11 ou MM, le suivant est de schéma 22 (FF). Les strophes alternantes sont donc celles dont le premier et le dernier vers sont de même cadence en cas d'alternance intra-strophique, et qui, par suite, sont elles-mêmes alternativement masculines et féminines si l'alternance s'étend aux frontières de strophes. Voir § 3.3.5.

**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 souvent une seule et même séquence phonique peut être mentalement analysée (traitée) de plusieurs manières différentes, et par exemple traitée en 4-2 par l'un, pendant que l'autre la traite en 2-4, ou 3-3. Cette *ambiguïté rythmique* n'implique pas que les deux traitements rythmiques soient simultanément combinés, et on peut imaginer qu'une certaine séquence est tantôt traitée d'une manière, tantôt de l'autre. Dans le présent ouvrage, le terme d'*ambivalence* est réservé aux cas où il est supposé qu'une même séquence est simultanément traitée rythmiquement de deux façons

Par exemple, l'expression *Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir*, peut se rythmer (traiter mentalement) 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 rythmer en 6-6. Dire cela est la dire rythmiquement ambiguë. Prétendre, en outre, qu'au moins certains lecteurs peuvent, dans 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 lettré du temps de Corneille de traiter 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 alors métrique. Cf. AP : § 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'écoutent pas / Les souvenirs chanter dans les maisons d'en bas*, étant lus dans le contexte de l'œuvre de Verhaeren<sup>7</sup>, peuvent peut-être se rythmer en 6-6 / 6-6 / 4-4-4 / 6-6 (en essayant de traiter 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 8v 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-voyelles : 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.

**anadiplose.** Voir **enchaînement** (rétrograde).

<sup>7</sup> 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.

**analyse dispositionnelle / structurale ou modulaire** des schémas rimiques. Cf. **disposition\*** et § 3.3.

**analytique.** La frontière de deux expressions E1 et E2 (par ex. sous-vers) associées\* à deux rythmes R1 et R2 (par. exemple séquences anatoniques\* de voyelles) est *analytique* si ces rythmes, construits à partir des DVM "toniques" des expressions, ne sont pas bornés par la frontière de ces expressions, et en particulier si R2 peut comprendre des éléments posttoniques de E1 (récupération). Ainsi, dans un poème du XX<sup>e</sup> rythmé en 6-6, en supposant un vers constitué des deux sous-vers { Oui, je viens dans son temple } { prier l'Éternel }, si la posttonique de [  $\tilde{a}$  ], qui ne peut pas appartenir à la sous-mesure associée à h1 (SNCF), peut être intégrée à la mesure associée à h2, lequel peut à cette condition seulement sonner la longueur 6. La césure analytique est donc en quelque sorte perméable au rythme métrique. Sinon, elle est synthétique\*. Cf. **association\***, **synthétique** et §2.6.3.

La valeur rythmique de /

Normalement, toute césure à récupération (italienne) est analytique (ou du moins exception en contexte synthétique\*), mais l'inverse n'est pas vrai : une césure peut être analytique sans être italienne, car, de ce que le système employé dans un corpus permet à un sous-vers métriquement insuffisant de récupérer le cas échéant une féminine antérieure, il ne s'ensuit pas que chaque *sous-vers* non-initial *doive* effectivement récupérer une posttonique antérieure pour sonner la longueur métrique : car il n'y a pas forcément de féminine antérieure (h1 peut être masculin) ; pour qu'il y ait toujours récupération à la césure, il faudrait non seulement que la frontière h1/h2 soit perméable à la sous-mesure associée à h2, mais que h1 présente au moins une posttonique sujette à récupération.

la valeur de /  
de /

Il est donc utile de disposer de termes distincts pour désigner, d'une part, une césure à récupération et, d'autre part, toutes les césures figurant dans un contexte où la récupération est simplement possible. Exemple : une grande proportion des césures de la Divine Comédie sont à récupération (« italiennes »), mais pas toutes, et toutes sont vraisemblablement analytiques (quand il n'y a pas récupération, ça résulte simplement du fait qu'h1 étant masculin, il n'y a pas de voyelle rythmiquement récupérable).

Le fait que dans la poésie française classique non seulement les entrevers, mais les césures, soient synthétiques, et non analytiques, ne justifie pas d'imaginer que les coupes analytiques et en particulier à récupération soient des phénomènes marginaux : la récupération est vraisemblablement banale dans la continuité des hémistiches et des vers simples.

Notation : au besoin, le caractère analytique de la césure peut être spécifié par le signe « = » (arbitrairement et sans aucun rapport avec la notion d'égalité), par opposition au symbole « + » de césure synthétique, ou au symbole « - » neutre à l'égard de cette opposition.

Sur le caractère apparemment analytique du 4-4 trochaïque, voir **trochée**.

**anatonique.** On peut appeler *anatonique* la forme d'une expression constituée de sa tonique (en français, sa DVM) et de ce qui la précède, comme en amont ("ana") ; c'est donc sa partie non-post-tonique<sup>8</sup>. Exemple, la partie anatonique de [ fənɛtʁə ] (pour "fenêtre") est [ fənɛ ] ; la séquence anatonique de voyelles de ce mot est [ ə ɛ ], et sa longueur — *longueur anatonique* (vocalique) de [ fənɛtʁə ] — est 2.

En traitement contextuel, la forme anatonique associée au mot pouvant incorporer d'éventuelles posttoniques antérieures au mot (récupération\*), sa longueur anatonique peut être augmentée (*longueur contextuelle*, éventuellement augmentée) ; ainsi dans [ ɔtʁəfənɛtʁə ] (*Autre fenêtre*), *fenêtre* peut avoir une longueur anatonique propre (de 2) et une longueur contextuelle (de 3) par récupération de l'extra-rythmique de *autre*. Dans le vers *E quasi velocissime faville* (Et comme de très rapides étincelles ; Dante), analysé en sous vers { E quasi veloc'issime } { fav'ille }, en supposant les dernières voyelles toniques de vers signalées par des primes, où la longueur

<sup>8</sup> Pour le français, dans la mesure où *féminin\** peut correspondre à "posttonique", *masculin\** correspond à *anatonique*.

anatonique de h1 est 6, le second hémistiche peut être métrique par sa longueur anatonique augmentée des posttoniques précédentes, soit 4, alors que sa longueur anatonique propre est de 2..

Les deux longueurs propre et augmentée peuvent être simultanément pertinentes : les premiers écarts au rythme 4-4-4 d'accompagnement de l'alexandrin (vers le milieu du XIX<sup>e</sup>) ont peut-être été des 3-5-4 à 4<sup>e</sup> voyelle féminine qui, en même temps, se terminaient encore en 4-4 ; exemple : *Quelque chose comme un cadavre était gisant* (Villiers, 1859), où la la longueur propre de *comme un cadavre* est 4,, et sa longueur contextuelle 5. Cf. AP : 87.

Cf. tonique, ainsi que posttonique et catatonique. Les notions correspondant aux préfixes *ana* et *cata*

**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 élidées, puis dans la foulée à présenter comme semblables des cas de surnuméraire (*césures épiques* médiévales authentiques) et des cas de retranchement ou d'*élision*, conduit à confondre des phénomènes 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.

L'usage de la notion d'*apocope* ou d'*élision* semble parfois servir à pallier le manque 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 posttoniques 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 longueur anatonique et de forme catatonique 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 » de même « mesure » qui « rimerait » entre eux, formant ainsi une sorte de « distique » ; la « mesure » et la « rime » y sont *non-arbitraires*, alors qu'elles sont normalement *arbitraires* (conformes au principe d'Arbitraire métrique) dans la poésie littéraire. Cf. AP : 193-194 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

α : Principe de Pertinence métrique dans Cornuliu 2009 .



B	s e l a l a m a r a ε α α α α	s e l a f l ã d b a ε α α̃ α	s e l e s p a r a ε ε α α
---	----------------------------------	----------------------------------	------------------------------

(Il y a un décalage systématique entre les voyelles de A et de B). Cependant la conscience des lecteurs qui peuvent être conjointement sensibles à A, c'est-à-dire à une périodicité ternaire 444, et à B, c'est-à-dire à la composition linguistique en trois propositions, et à leur corrélation terme à terme sans impression de discordance, témoigne de la pertinence simultanée de ces deux types d'analyse (sémique et rythmique) et d'une relation d'association naturelle entre eux. Le décalage impliqué par cette association peut apparaître moins paradoxal si on considère que A décrit réellement des formes phoniques (niveau du signifiant), alors que B représente, à travers des « signifiants », les signes mêmes dont ils sont les signifiants, par exemple des mots et des constituants dont ce qu'on appelle ici "expression" est la suite. Ainsi la séquence de voyelle [ε α α α] est associée non à l'ensemble phonémique [s e l a l a m a r a] ou à la suite de lettres ou symboles graphiques « C'est l'Allemagne », mais au signe linguistique (proposition) dont c'est le signifiant ; on peut noter cette expression entre accolades { } pour distinguer son niveau de pertinence.

Les frontières d'expressions peuvent être dites *synthétiques* ou *analytiques* selon que ces expressions sont, les unes par rapport aux autres, traitées rythmiquement comme autonomes ou solidaires (en continuité rythmique). Cependant, même quand on parle des frontières, c'est au fond des unités mêmes qu'il s'agit.

Cf. **Condition d'Association, analytique, synthétique.**

Dans ce sizain des *Poèmes Saturniers* (1866), *Les sanglots longs / Des violons / De l'automne / Blessent mon cœur / D'une langueur / Monotone*, le premier tercet est associé à la séquence de rimes [α̃ α̃ α̃ n a] et le second à [ε ε ε n a], chaque vers correspondant à la rime avec qui partage avec lui la même DVM.

**Association (Condition d').** Pour qu'une forme F, par exemple une séquence de voyelles, et une expression E, par exemple un vers, puissent paraître associées\*, en sorte que F puisse apparaître comme forme « de » E, il faut qu'elles possèdent la même DVM ou "tonique" ; ainsi, dans le vers 4-syllabique de Marot [m a m i n' α̃ n a] (*Ma mignonne*), la longueur 3 de la séquence anatonique\* [a i α̃\*] peut apparaître comme une longueur du vers, la longueur 2 de sa séquence catatonique\* [α̃\* a] peut fonctionner aussi comme une longueur caractéristique du vers (sa cadence\*), et la forme catatonique [α̃\* n a] peut apparaître comme rime du vers.

Si ces formes ou expressions peuvent être *représentées* par leur DVM, la Condition d'Association entre deux d'entre elles est qu'elles admettent le même *représentant*.

Cf. AP : § 2.6.3, **césure, conclusif.**

**assonance** (ou **rime vocalique**, par opposition à **rime Intégrale**). Équivalence entre des unités métriques impliquant l'équivalence de leurs séquences catatoniques\* de voyelles. Cf. § 3.5.6 et Annexe II.

Ne pas confondre rime approximative ou fausse (comme entre *huches* et *aristoloques*) et assonance ; ou rime simplement "pauvre" et assonance (*né = bé*) ; ou rime non conforme à FG (*toi = toit* au XIX<sup>e</sup>) et assonance.

Toute rime intégrale satisfaisant a priori les conditions matérielles de la rime vocalique<sup>10</sup>, c'est en vertu du système employé qu'on peut juger si une identité complète de séquence catatonique fonctionne comme rime intégrale ou vocalique. Ainsi, dans une culture orale et enfantine où la Fiction Graphique n'est pas pertinente, dans la comptine : *Une souris verte, / Qui courait dans l'herbe / Je l'attrappe par la queue / Je la donne à ces messieurs / Ces messieurs me disent / Mettez-la dans l'huile...*,

<sup>10</sup> Si deux ou plusieurs formes catatoniques sont identiques phonème pour phonème, les séquences de voyelles qu'elles contiennent sont forcément identiques.

quoique les "vers" 3 et 4 consonnent intégralement en /ø/, on peut considérer que leur rime ne fonctionne pas comme (par système) intégrale dans un contexte où les équivalences de [εβtə] et [εβbə], [izə] et [ilə], suffisent. Cependant on doit tenir compte de ce que dans certaines analyses les notions de rime ou d'assonance sont souvent employées dans un sens occasionnel plutôt que systémique.

**autonomie rythmique.** Dans la poésie française antérieure à la fin du XIX<sup>e</sup> généralement, et spécialement dans la poésie classique, les sous-vers sont *rythmiquement* (et *métriquement*) *autonomes*, en ce sens que leur séquence métrique de voyelles est censée n'être tirée que de leur propre substance (pas de récupération de posttonique antérieure).

## B

**ballad meter** (mètre de ballade). Voir décrochage rythmique.

**batelage, rimes batelées,** des vers et sous-vers par rime (cf. notion moderne de rime *batelée*). Si de deux vers successifs V1-V2, le premier hémistiche du second, V2h1, semble rimer avec V1, il peut s'agir, le cas échéant, d'une rime entre les hémistiches V1h2 et V2h1, dans un système où le second vers est ainsi rétro-enchaîné au premier par rimes de sous-vers. Voir enchaînement\* (métrique) et § 3.2.1 (note).

« C ». Cf. critères métricométriques.

**bouclage.** On peut parler de *bouclage* quand une unité se termine comme elle a commencé ; il s'agit souvent d'un *bouclage par répétition* (retour des mêmes mots) ; ainsi d'un poème dont le dernier vers répète le premier, ou dont la dernière strophe répète la première (comme dans *Je ne sais pourquoi* dans *Sagesse*) ; ainsi encore d'une strophe dont le dernier vers répète le premier (bouclage au niveau de la strophe). Pour le rondeau, on appelait autrefois *rentrement*, c'est-à-dire *retour* (au commencement), la répétition finale.

Les extrémités bouclantes peuvent être représentées par des parties représentatives d'elles-mêmes, par exemple leur début ou leur fin. Ainsi les premier et dernier vers de strophe, dans *Il pleure dans mon cœur... Qui pénètre mon cœur ?*, sont équivalents par équivalence de mot-rime expression conclusive (*mon cœur*) ; dans *La Marseillaise* de Rouget de Lisle, le dernier dizain renvoie au premier par son premier vers, et de plus, ces vers représentatifs des strophes extrêmes ne sont verbalement équivalents que par un syntagme conclusif (*Allons enfants de la Patrie, ... Amour sacré de la Patrie*). Dans *Le cimetière marin*, les extrêmes sont représentés par leurs premiers vers et ceux-ci par leurs premiers hémistiches (*Ce toit tranquille où marchent des colombes, ... Ce toit tranquille où picoraient des focs*).

Le *bouclage matériel* au niveau des strophes peut donner lieu à une *périodicité structurale* (à ne pas confondre avec un refrain) au niveau du poème, comme dans certaines stances de Baudelaire, quintils, dont le dernier vers renvoie systématiquement au premier par répétition, soit intégrale, soit au moins d'une expression conclusive.

Cf. AP : 188 et triolet

**brouillage.** Cf. discrimination\*.

## C

**cadence.** Rythme catatonique\* (terminal d'une expression\* à partir de sa DVM, ou de sa dernière tonique\*). En particulier, en prosodie française, peut désigner la longueur de la séquence catatonique de voyelles d'un constituant ou d'une expression. Exemple : les vers français dits masculins sont ceux dont la cadence est de longueur 1 ; féminins, dont elle est de longueur 2. La cadence des mots ou vers italiens dits *sdruciolli* est de longueur 3. Attention : il suit de la définition de la tonique\* (d'une expression) qu'elle n'est pas forcément la dernière tonique de constituant inclus dans l'expression, cf. tonique. Dans la tradition écrite, l'opposition longue/brève ne semble pas (ou

guère) avoir été utilisée systématiquement au niveau des cadences peut-être à cause des variations dialectales et flottements qui en résultaient.

En poésie française littéraire, la distinction de deux cadences seulement (longueurs 1 et 2) et leur correspondance partielle avec le contraste parfois présenté entre des mots lexicalement masculins et féminins<sup>11</sup> a entraîné l'usage des adjectifs *masculin* et *féminin* pour caractériser des cadences de longueur 1 ou 2, et plus récemment du terme *genre* pour désigner la cadence même. Cette terminologie n'est pas généralisable, à cause de son lien à la morphologie française et de sa restriction aux longueurs 1 et 2. Ainsi, à propos de métrique anglaise, Verrier (1910, t.3 : 232-233) distingue comme *masculine*, *féminine* et *glissante* les cadences de longueur 1, 2 et 3 respectivement. On pourrait parler simplement<sup>12</sup> de *cadence 1, 2 ou 3*. Peut-être serait-il utile de disposer d'un terme général pour les cadences de longueur supérieure à 1 et d'opposer ainsi les cadences *franche* ou *masculine* (1) et *prolongée* (2 ou plus) ; la terminologie opposant les rimes *imparfaites* et *parfaites*, en concurrence au XV-XVI<sup>e</sup> avec l'opposition des rimes masculines et féminines, correspond bien à cette généralisation, car la perfection y désigne l'achèvement (quand la mesure est terminée, le vers et la rime sont terminés) et l'imperfection l'inachèvement éventuellement suspensif (après la voyelle conclusive de la mesure, vers, rime et cadences ne sont pas terminées), ce qui vaut non seulement des vers féminins, mais de tous les vers à cadence supérieure à 1. La notion même de *féminin* a sans doute grandement contribué à attribuer aux vers féminins un qualité de douceur particulière, et à les associer effectivement à cette valeur par connotation culturelle (le poète Bouchet parle vers 1530 de la « douceur de rime féminine »).

La caractérisation des cadences peut s'étendre naturellement des fins de vers aux césures, en fonction de la cadence du sous-vers précédent ; ainsi on peut parler de *césure féminine* ou *masculine* (ou *franche*) selon que le sous-vers précédent a une cadence de longueur 2 (comme en cas de récupération) ou 1 (césure classique). Cf. **césure**.

Dans la tradition française orale, les structures chronorythmiques ouvrent la possibilité d'une plus grande diversité de cadences. Ainsi, par exemple, dans le chant de la *Marseillaise*, l'expression *Allons, enfants de la Patrie*, présente, compte tenu du méllisme [ i i ] sur le phonème / i /, un rythme catatonique \* \* \* de longueur 3 si on tient compte seulement des attaques de "voyelle", et de forme \* - - - - - \* \* (en Écriture rythmique\*) si on tient compte des rapports d'intervalles de durée entre ces attaques ; et dans la version traditionnelle de la seconde occurrence du vers *L'étendard sanglant est levé*, la sous-expression *l'étendard*, de cadence 1 en versification écrite, présente grâce au méllisme *L'étenda-ard* une cadence 2 \* \* qu'on peut rapprocher du type féminin (que reproduit du reste la versin populaire *L'étenda-rø*) ; la *Marseillaise* folklorique substitue parfois de même, dans *Égorger nos fils, nos compagnes*, dernier vers du même couplet *nos filles* à *nos fi-ils*<sup>13</sup>.

**Combinaison des cadences.** Quand le contexte ne prête pas à confusion, Martinon (1912, : 82, etc.) parle parfois simplement de poésie *en rimes féminines*, ou *en rimes masculines*, ou *en rimes alternées*, ou *en rimes mélangées*, selon que dans un poème tous les vers sont féminins, ou tous masculins, ou qu'on change de cadence à chaque fois qu'on passe d'une cadence à l'autre (cf. **Alternance**), ou encore qu'aucune régularité n'apparaît dans la combinaison des cadences des vers rimés. Ainsi entendues, les *rimes mélangées* (à l'égard des seules cadences) ne doivent pas être

<sup>11</sup> Ce contraste existait déjà chez les troubadours, à l'époque desquels remonte la terminologie prosodique *féminin/masculin*.

<sup>12</sup> Je réalise tardivement que la manière proposée ici pour caractériser les cadences correspond exactement à celle qu'utilise au moins Derek Attridge (1995) : les cadences 1, 2 et 3 sont respectivement chez lui *simples*, *doubles* ou *triples* (*single*, *duple* ou *triple endings*).

<sup>13</sup> La Condition d'Association permet aussi une restructuration (encore plus répandue) : insertion de *et* dans *nos fils* < *et* > *nos compagnes* ; ainsi chantait le Président de la République française à l'ouverture de la finale de la coupe du monde de football (1998). Sur les schémas cadenciels en poésie orale de langue anglaise, voir B. Hayes et E. MacEachern 1998.

confondues avec les *rimes mêlées* (à l'égard du seul schéma rimique), c'est-à-dire avec la liberté de combinaison des superstructures.

En métrique littéraire, on a souvent tendu à catégoriser, quant à la cadence, les rimes plutôt que les cadences mêmes ou que les vers ou expressions dont elles sont les cadences, à cause de l'affinité entre la cadence et la rime (toutes deux relevant de la forme catatonique) et de ses conséquences éventuelles (l'Alternance tient compte de la structure rimique, puisqu'on change de cadence non quand on change de vers, mais seulement quand on change de rime). Ainsi on parle plus souvent de rime féminine que de vers ou de cadence féminine, cette dernière n'étant parfois même pas directement distinguée. La cadence peut cependant être pertinente indépendamment de toute rime (cf. *césure* et *trame*) ; ainsi la cadence 2 tend à être généralisée dans le 11s italien et le 6 dactylique\*.

Sur les régularités éventuelles impliquant la cadence, cf. § 3.2.5, § 3 Annexe 1. Ici, **alternance**.

**Périodicité en (schéma de) cadenciel**. Si toutes les strophes d'une suite sont équivalentes en séquence de cadences (par ex. toutes  $f_m f_m$ ), ou alternativement équivalentes (par ex.  $f_m f_m$  alternant avec  $m_f m_f$ ), cette suite est périodique pour la cadence (au niveau matériel\* et non seulement structurel). Cf. § 3 Annexe 1.

**catatonique**. On peut appeler *catatonique* la forme d'une expression constituée de sa tonique (en français, sa DVM) et de ce qui la suit, comme en aval ("cata") ; c'est donc sa partie non-prétonique<sup>14</sup>. Exemple, la partie catatonique de [  $f_a n e t v a$  ] (pour "fenêtre") est [  $e t v a$  ], voire [  $n e t v a$  ] si on l'étend à l'ensemble des phonèmes syllabés avec les voyelles catatoniques<sup>16</sup>, sa séquence catatonique de voyelles est [  $e a$  ] ; sa *longueur catatonique* (vocalique), nombre de voyelles de cette séquence, est 2. (= sa cadence)

La pertinence de la forme (séquence?<sup>15</sup>) catatonique apparaît de plusieurs manières dans la poésie française. La forme catatonique réduite aux voyelles (séquence catatonique vocalique) est pertinente pour la rime\* vocalique ou assonance ; sa longueur est pertinente pour l'Alternance\* de cadence. La forme catatonique intégrale est pertinente pour la rime intégrale.

Dans les chaînes du type *J'en ai marre, marabout, bout d'ficelle', sell' de ch'val...* (cf. Andy Arleo : 1997), à première vue et approximativement, on peut parler d'enchaînement rétrograde au niveau des syllabes (cf. **enchaînement**). Cependant la consonne terminale de la syllabe [  $m a v$  ] terminale de *J'en ai marre* n'apparaît pas dans la syllabe initiale [  $m a$  ] de *marabout*. Dans la chaîne *Ça m'épate — patte(s) de mouche — mouchard — artichaut — chaussure — hure de sanglier...*, citée par Arleo, la consonne d'attaque de la syllabe [  $j a v$  ] ou [  $s y v$  ] terminale de *mouchard* ou *chaussure* n'apparaît pas à l'initiale de *artichaut* ou *hure*. Dans tous ces cas cependant, l'ensemble phonémique catatonique de la première expression (sa forme conclusive\* au niveau phonémique) est initial de l'expression suivante, dont il inclut nécessairement la voyelle initiale. Comme dans la rime littéraire, on constate une tendance à un renforcement "syllabique" par élargissement de l'équivalence à la consonne d'attaque de la tonique, d'où la tentation d'une analyse purement syllabique du phénomène, négligeant la pertinence particulière de la forme catatonique.

Cf. **tonique**, ainsi que **posttonique** et **anatonique**.

**centaure**. Voir **strophe centaure**.

**césure**. Frontière des expressions (sous-vers) associées\* à des sous-mesures dans un vers composé, 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*

<sup>14</sup> Pour le français, si la DVM (de) est dite *tonique (de)*, alors la partie catatonique d'une expression est sa partie non-prétonique (tonique + post-tonique).

<sup>15</sup> J'évite le mot *séquence* pour la forme intégrale (consonnes comprises) parce que je ne connais pas d'argument en faveur de la pertinence directe de l'ordre (linéaire) de tous les phonèmes, consonnes et voyelles comprises. L'ordre en est de toute manière impliqué par la structure syllabique (position des consonnes d'attaque ou de terminaison des voyelles ordonnées).

<sup>16</sup> Ceci est la projection syllabique de sa cadence.

/ *ses paroles au vent et son esprit vers Dieu*,<sup>16</sup> si les vers sont perçus comme de même mesure 6-6, l'expression associée\* dans le premier vers au premier 6v ([ i ε ə γ ə ε ]) étant vraisemblablement *il sème sur la pierre* (qui a sept syllabes) et l'expression associée au second ([ ə ε ẽ ẽ i ε ]) étant *c'est en vain qu'il jette* (qui en a cinq si on se dispense d'e final), la césure est la frontière de ces deux expressions métriques (sous-vers ou hémistiches h1 et h2), et ainsi correspond, avec un décalage d'une voyelle, à la frontière rythmique des séquences de voyelles 6v (sous-mesures) à laquelle elle est associée (cette frontière des sous-mesures se situant donc entre la première et la seconde voyelle de *pierre*) ; c'est pourquoi cette césure parfois désignée comme 7<sup>e</sup> à l'égard de la longueur totale des sous-vers est aussi parfois désignée comme 6<sup>e</sup> à l'égard des sous-mesures correspondantes : on pourrait sans incohérence la caractériser comme 6/7<sup>e</sup> en combinant les deux points de vue. On peut remarquer qu'à aucun de ces deux égards la césure ne peut être définie comme frontière syllabique, puisque d'une part la frontière entre sous-vers n'est pas nécessairement une frontière syllabique, et d'autre part la frontière entre sous-mesures se situe à un niveau de traitement des formes auquel les consonnes, donc les syllabes, ne sont pas pertinentes.

Dans le second vers, les expressions associées aux deux 6v étant vraisemblablement (pour une majorité de lecteurs actuels de tels vers) *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*, à un niveau où les consonnes sont négligées) ne s'impose pas avec la même évidence parce qu'il n'y a pas de décalage (à l'égard des seules voyelles). La césure est donc au niveau des sous-vers ce que l'entrevers est au niveau des vers.

L'usage du mot *césure* donne lieu à de nombreux malentendus. D'une part, parce qu'il est parfois étendu à des analyses rythmiques non métriques (par exemple à propos de frontières internes à un 8v ou à un hémistiche de structure interne libre).

D'autre part, notamment, parce que la distinction entre l'expression et la séquence vocalique à laquelle elle est associée n'étant pas toujours faite ou explicitée, *césure* s'emploie parfois à propos de la frontière des expressions (comme ci-dessus ou souvent en métrique grecque ou latine), parfois plutôt (?) à propos de la frontière rythmique (des séquences métriques de voyelles) ; il peut donc arriver que l'opposition entre un métricien qui diagnostique une césure 7<sup>e</sup> *il sème sur la pierre — c'est en vain qu'il jette*, et un autre qui "césure" *il sème sur la pier—re, c'est en vain qu'il jette* (césure 6<sup>e</sup>), soit purement terminologique et n'implique pas un désaccord irréductible d'analyse, l'un pointant plutôt le rythme, l'autre le sens, puisque les deux ainsi pointés peuvent être associés ; en effet h1 est à la fois un 7s et un 6v, et la *césure*, comprise en tant que phénomène complexe impliquant non seulement la division en sous-vers, mais la division rythmique associée 6-6, pourrait sans contradiction être dite 6/7<sup>e</sup> en cas de récupération, le premier nombre situant la frontière rythmique et le second la frontière d'expressions métriques. Le manque de rigueur à l'égard de ces ambiguïtés (sans compter d'autres, qui les compliquent encore) donne lieu souvent à des formulations inconsistantes<sup>17</sup>, et parfois à des débats théoriques de faible pertinence.

Césure féminine : épique / <sup>superficielle</sup> "lyrique" / italienne (à récupération) / « enjambante » (?) (taxinomie des césures). La césure peut être dite *masculine* (ou *franche*) ou *féminine* selon qu'elle suit un sous-vers masculin, comme dans *Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel* (classiquement [ ta°p1 + ədɔvɛ ]) ou

<sup>16</sup> « Sonnet à Tommaso Cavalieri », dans *Poèmes* de Michel-Ange traduits par Pierre Leyris, Poésie/Gallimard, 1983, p. 69.

<sup>17</sup> Cf. la formulation de Trannoy dans la note 19 ci-dessous). Des formulations ambiguës, ou parfois inconsistantes, dans l'analyse de la césure italienne se rencontrent dans ThV malgré l'argumentation centrale qui y est faite (177-192, 248-249, etc.) pour distinguer la frontière rythmique et la frontière sémantique associée dans le cas de la coupe analytique : il s'agit donc ici (comme dans AP) de mieux tenir compte, dans la terminologie, de ce type d'arguments.

féminin comme dans *Oui, je viens dans son temple + prier l'Éternel* (rythmé 6-6 avec récupération\*). Cf. **cadence**. A leur tour les césures féminines peuvent être réparties en trois catégories suivant une tradition universitaire et classificatrice, et en utilisant des termes utilisés notamment par Tobler (1885) et Martinon (1905), au risque, il est vrai, de mélanger des phénomènes appartenant à des cultures différentes. La césure féminine est souvent dite *épique, lyrique, ou italienne* (alias : *enjambante*) selon que la voyelle féminine traitée comme dernière de h1 est traitée comme : 1) absolument surnuméraire ; 2) dernière numéraire (conclusive) de la sous-mesure sm1 de h1 ; 3) numéraire initiale de sm2 (appartenant à h1 mais rythmiquement récupérée\* au profit rythmique de h2). Prenons pour exemple théorique l'expression *O la nuance seule fiancée* — vers dans l'*Art Poétique* de Verlaine — qu'on supposera phoniquement interprétée en [o.la.ny.ã.sa sɛ.la.fi.ã.sa] (dix syllabes), et, sauf indication contraire, traitée en hémistiches h1 {[o.la.ny.ã.sa]} et h2 {[sɛ.la.fi.ã.sa]} ; selon les diverses manières dont ces hémistiches sont prosodiquement traités, on distinguera les modalités suivantes de la césure :

*césure épique* ou à (voyelle) *surnuméraire* : sont formées les séquences anatoniques de voyelles sm1 [o a y ã] et sm2 [ɛ ə i ã] ; le vers est donc rythmé en 4-4, h1 étant traité normalement (sa longueur anatonique normale est 4), et h2 étant traité indépendamment de lui donc sans récupération de la féminine finale de h1 (sa longueur anatonique propre est 4). C'est un peu comme si on lisait comme monométrique le quatrain suivant (bricolé pour l'exemple) :

		mesure	long. totale	rime
O la nuance	o.la.ny.ã.sa	4	5	ãsa
Seule fiancée	sɛ.la.fi.ã.sa	4	5	ãsa
Le rêve au rêve !	la.ʁɛ.vo.ʁɛ.va	4	5	
La flûte au cor !	la.fly.to.kœ	4	4	

*césure lyrique* ou *contre-tonique* (à féminine conclusive) : sont formées les séquences de voyelles [o a y ã ə] et [ɛ ə i ã] ; le vers est donc rythmé en 5-4 ; la séquence de cinq voyelles dont la longueur caractérise rythmiquement h1 (sm1) est exceptionnellement prise à partir de sa féminine terminale (cas de féminine conclusive), comme peut-être dans certaines vers du Moyen Age (musique aidant ?) ou chez Verhaeren — un peu comme si on lisait (il faut sans doute se forcer!) comme monométrique et rimante la suite de "vers" :

		mesure	rime
Debout paresseux !	de.bu.pa.ʁɛ.sø	5	ø
O la nuance !	o.la.ny.ã.sø	5	ø

la mesure ne correspond donc apparemment<sup>18</sup> pas à la séquence anatonique de h1, ou du moins, à sa séquence anatonique normale : on peut donc la qualifier d'apparemment *contre-tonique*. Tel n'était sans doute pas le traitement de Verlaine dans un *Art Poétique* où il ne cherchait apparemment pas à associer une impression répulsive à la *nuance* en faisant aussi fort violence à la prosodie naturelle de la langue.

<sup>18</sup> On pourrait tout de même imaginer que ce soit tout de même une séquence anatonique si on considère que dans un tel cas la voyelle terminale est "exceptionnellement traitée comme tonique".

*césure italienne*<sup>19</sup> ou à *récupération* : sont formées les séquences anatoniques de voyelles [ o a y ã ] et [ ə ə ə i ã ] ; le vers est donc rythmé en 4-5 ; h1 est rythmé normalement, et sa posttonique est intégrée à sm2, séquence anatonique de voyelles associée\* à h2 (la frontière des sous-vers étant traitée comme perméable au rythme). Tel est sans doute le traitement spontané de ce vers par la majorité des lecteurs du poème de sa publication à nos jours. Comme la récupération suppose un traitement analytique du rythme du vers, la notation spécifique « 4=5 », et non « 4+5 », du 4-5 serait ici appropriée. Tel est vraisemblablement<sup>20</sup> le traitement — parfaitement monométrique — chez Verlaine, dans le contexte authentique de ce vers (traits-d'union ajustés pour favoriser la syllabation métrique, hémistiches indiqués au vers 3) :

	<i>mesure</i>	<i>long.tot.</i>
Car nous voulons la Nu-ance encor,	4 - 5	9
Pas la couleur, rien que la nu-ance !	4 - 5	10
V3 { Oh ! la nu-ance } { seule fi-ance }	4 - 5	10
Le rêve au rêve et la flûte au cor !	4 - 5	9

On peut noter que dans cette analyse du vers 3, h1 rime avec h2 par sa forme catatonique [ ã<sup>o</sup>sə ], et consonne avec les autres hémistiches initiaux par sa séquence vocalique anatonique de longueur 4 ; et que h2 consonne avec les autres hémistiches conclusifs par [ a-séquence-anatonique-qui-lui-est-associée-et-qui-contient-la-posttonique-de-h1 ] ; il faut bien distinguer les sous-vers des formes qui leur sont associées pour reconnaître explicitement et exactement à la fois des mesures et des rimes qui peuvent ainsi se chevaucher sans effet de discordance.

Faute de distinguer le traitement prosodique du vers (analyse "cognitive") de sa seule analyse morphologique (analyse distributionnelle), la plupart des traités de métrique confondent sous le nom de *césure enjambante* la *césure à récupération* avec ce qu'on pourrait caractériser plus précisément comme *césure à rejet féminin* ou *posttonique* :

*césure à rejet posttonique* : le vers pourrait aussi être traité en hémistiches h1 { [ o l a n y ã ] } et h2 { [ s ə s ə l a f i ã<sup>o</sup> s ə ] }, c'est-à-dire sur le mode classique (continuité rythmique, SNCF, h2 rythmiquement autonome donc ne récupérant pas) mais au prix d'une extrême discordance, le mot *nuance* étant partagé entre les hémistiches. Il s'agit donc d'une *césure* prosodiquement *classique*, mais *enjambée* par un mot ou plus généralement une unité de type accentuel, donc à rejet de fin de mot ou d'unité accentuelle. Ainsi analysée, cette *césure* n'est pas distinguée d'une *césure à rejet* (de fin de mot ou d'unité accentuelle) non posttonique, et par exemple, d'une *césure 4-5* de *O le fiancé seul nuancé* en h1 *O le fian-* et h2 */seul nuancé* ([ o l a f i ã<sup>o</sup> s ə s ə n y ã<sup>o</sup> s ə ] ). Du reste, il n'est pas rare que des métriciens qui analysent la *césure à récupération* comme une *césure à rejet* de posttonique dans h2 confondent, dans la foulée, les *césures à récupération* avec les *césures à enjambement* de mot quelconque nommées aussi "analytiques" ou, moins improprement, ... "enjambantes". Ce traitement en *césure à rejet* n'est sans doute pas celui des lecteurs métriques d'aujourd'hui, et, pour le forcer mentalement, il peut être utile de s'aider du modèle d'un contexte et d'un formatage du genre suivant (à lire en vers monométriques) :

		<i>mesure</i>	<i>rime</i>
O la nuan-	o.la.ny.ã	4	ã
Ce se muant	sə.sə.my.ã	4	ã

<sup>19</sup> Le phénomène de récupération étant banal à l'intérieur d'un sous-vers comme en prose, l'épithète *italienne*, employée notamment par Martinon en concurrence avec celle d'*enjambante*, n'est qu'une manière commode de l'évoquer par référence à un type de *césure* où il est notoirement admis et reconnu.

<sup>20</sup> Même si la *césure à récupération* était encore exceptionnelle à l'époque dans une forme normale\* de mètre ; c'est du reste la seule du poème, en sorte que la *césure* de tous les autres est vraisemblablement synthétique. Il n'est peut-être pas par hasard que cette *césure italienne* se combine avec une rime ostentatoire entre les hémistiches qu'elle lie.

α. Substituer : par la séquence des valeurs rythmiques de voyelles de h2 complétée par la valeur rythmique de la posttonique de h1  
 Petit dictionnaire de métrique, C.E.M., mars 99  
 14  
 Remarque : l'e de "nuance" est surnuméroté relativement à h1 comme l'e de "fiance" l'est relativement à h2.

Tel n'était pas non plus, sans doute, le traitement de Verlaine dans son *Art Poétique*, où il paraît peu plausible qu'il ait voulu exprimer la *nuance* par une figure métrique d'écartèlement.

Le terme de *césure enjambante*, couvrant et favorisant la confusion de la césure à récupération et de la césure à rejet posttonique, est donc à éviter absolument<sup>21</sup>. Appliqué à la césure à récupération, il trahit, par le recours à la notion même d'enjambement, un contresens sur la notion de concordance\* ; car celle-ci ne concerne pas une correspondance directe entre les unités de sens et les formes rythmiques (en l'occurrence séquences de voyelles), mais entre les unités de sens et les expressions métriques associées<sup>22</sup> aux formes rythmiques (en l'occurrence sous-vers). Appliqué à la césure à rejet posttonique, il n'est pas impropre, mais il est beaucoup trop général, car la césure peut être enjambée, y compris par un mot, de bien d'autres façons (ainsi dans *Oui, je viens dans son palais prier l'Éternel* traité en 6-6).

Attention : dans le cas d'une interprétation phonique de *nuance* en [nyã<sup>s</sup>] (omission d'e), on aurait affaire à une *césure masculine* et non pas féminine, et il n'y aurait alors pas de sens à parler de césure épique. L'expression [olanyã<sup>s</sup>ssɛlafia<sup>s</sup>] peut être traitée avec *césure ordinaire* comme dit Tobler ou *césure classique* comme dit Martinon (à propos de poésie française) en hémistiches {[olanyã<sup>s</sup>]} et {[sɛlafia<sup>s</sup>]} rythmés normalement en 4-4.

Cf. AP : § 2.6.1. Voir **concordance, coupe et association**.

**chaîne**. Ce terme peut notamment désigner une suite d'éléments rétro-enchaînés, comme une terza-rima, chaîne de tercets.

Voir **ordre et enchaînement**.

**chant**. Cf. AP : § 2 Annexe B, § 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 seconde<sup>23</sup>. 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 B.

**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<sup>e</sup>, 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 : *l(l) pleut* (devenu familier), *Tou(s) les gars*, *Plu(s) fort*, *Cin(q) francs*. Cf. chapitre sur la Fiction Graphique, passim.

<sup>21</sup> Sauf, bien sûr, devant des jurys accoutumés à cette confusion et à cette terminologie.

<sup>22</sup> La confusion terminologique dénoncée ici reflète une confusion théorique chez les métriciens qui ne distinguent pas les séquences rythmiques des expressions auxquelles elles peuvent être associées dans l'analyse des césures italiennes. L'embarras des métriciens se traduit souvent (comme chez Tobler 1885 : 113, voir aussi Tisseur 1893 : 54) par le fait qu'il contestent l'existence d'une césure, ne reconnaissent que le plan rythmique du phénomène, et parfois se rabattent sur une conception purement accentuelle et positionnelle\* de la césure. On dira par exemple que, dans le vers cité de Verlaine, la césure se réduit à n'être qu'un accent 4<sup>e</sup>, sans reconnaître le statut de *seule fiance* comme hémistiche final cohérent. Cf. Cornulier 1999a.

<sup>23</sup> Ce terme de *chevauchement* me semble correspondre à celui d'*empiètement* chez J. Roubaud.

“classique” (strophe, module). Voir *module\**, *strophe\** et § 3.2.  
*clausule*. § 3.1.2 et 3.3.2.  
*clitique, proclitique, enclitique*.

On nomme souvent *clitique* (“qui s’appuie [sur un autre]”) dans une langue accentuelle un mot dont on considère qu’il ne forme pas à lui seul une unité d’accentuation (UA), mais s’intègre, en quelque sorte comme satellite, à une unité grammaticale plus vaste qui, elle, est globalement, une UA. 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 UA 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 « UA », et qu’il doit se joindre, comme satellite, à *savais*, pour former l’UA *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 *postclitique*..., oh pardon, il paraît qu’il faut dire *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*.

Attention : c’est une erreur grave, quoique souvent enseignée<sup>24</sup>, que de confondre les notions de clitique et d’atone, ou d’UA et d’élément accentué : comme on l’a vu, un clitique n’est pas une UA, mais il peut être “accentué” au titre de l’UA, comme un qui porte le drapeau, mais c’est le drapeau du régiment.

On a, suivant la tradition, supposé ci-dessus que de plusieurs mots se combinant en une seule UA, l’un était en quelque sorte autosuffisant et base de cette unité, les autres, “clitiques”, s’y accrochant comme des parasites. Cependant il n’est pas évident que les mots associés en une UA soient toujours de statut dissymétrique. Par exemple, en anglais, quand *it is* (*c’est*) ou *for it* (*pour ça*, cf. Fr. XV<sup>e</sup> *pource*) bi-vocaliques sont traités comme une seule UA, et dès lors, selon la règle, accentués sur leur élément initial en sorte que c’est *it* qui porte l’accent de l’UA dans *it is*, mais c’est pas lui dans *for it* (là, il est posttonique), si on hésite à déclarer, dans l’un ou l’autre cas, que c’est tel élément qui est principal ou base et tel autre qui est secondaire ou satellite, non seulement on peut se dispenser de choisir, mais on peut même se dispenser de postuler qu’un des deux associés est de statut principal dans l’association : il suffit que la règle accentuelle soit telle qu’elle détermine la place de l’accent dans le groupe, par exemple par position, comme on a vient de faire. Dans l’hypothèse d’égalité de statut, la notion de *clitique* doit être considérée comme non dissymétrique : deux mots peuvent être *mutuellement clitiques*, c’est-à-dire ne former une UA que par association, sans que l’un puisse à cet égard être qualifié de principal, ou de base de l’UA.

Si, plutôt que de dire directement qu’un mot (ou une unité grammaticale) est indépendamment accentuable et forme une UA à lui seul, on préfère dire qu’il est indépendamment énonçable, un mot clitique peut être caractérisé comme non indépendamment-énonçable, ou conjoint, un mot non-clitique étant non-conjoint, ou disjoint. La terminologie combinatoire *conjoint/disjoint* est parfois employée par des grammairiens français de préférence à la terminologie accentuelle, pour cette bonne raison que le statut et les règles de l’“accent” syntagmatique en français sont moins clairs que la combinatoire syntaxique des mots conjoints reconnus comme tels (en

<sup>24</sup> Exercice suggéré : plonger dans la *Syntaxe du français* de H. Béchade (P.U.F.) recommandée par des jurys d’agrégation à la recherche d’une belle perle sur ce sujet.

particulier, mots paraverbaux comme *je, il, y...*). A la notion de *mutuellement clitique* peut donc correspondre dans cette perspective celle de *mutuellement conjoint*.

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 clitique. 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 est la suivante : l'*e* de *dis-le* n'est pas élidable (\* [di ləzak] pour *Dis-le à Jacques*) ; on constate donc 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<sup>25</sup>.

**Clitiques permanents/occasionnels.** On distingue depuis Zwicky (1977) des clitiques *permanents* (*special clitics*), tels qu'en français moderne 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 moderne (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)<sup>26</sup> 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*, où l'accent du groupe tombe dès lors sur *tell* en sorte que selon l'un ou l'autre traitement il peut être conclusif ou extra-métrique en fin de vers : c'est un clitique occasionnel. Exemple : dans la première stance d'*If...* (Kipling, 1910, apostrophes suggérant des conclusives de sous-mesures 46) :

If you can keep your h'ead when all ab'out you  
 Are losing th'eirs and blaming it on y'ou,  
 If you can trust yours'eif when all men d'oubt you,  
 But make all'owance for their doubting t'oo ;  
 If you can w'ait and not be tired by w'aiting,  
 Or being lied ab'out, don't deal in l'ies,  
 Or being h'ated, don't give way to h'ating,  
 And yet don't look too g'ood, nor talk too w'ise :

les mots conclusifs des quatre premiers vers ne sont pas les derniers mots *you, you, you, too*, mais *about, you, doubt, too* (*about-you* et *doubt-you* sont cependant des unités conclusives de cadence 2, *you* y étant traité comme clitique\* alors qu'il ne l'est pas dans *on you* au vers 2). De même on peut cliticiser l'auxiliaire dans *To be or not to be, that is the question* (groupe *th'at-is*, permettant la réduction *that's*). De même *not* peut être autonome dans *can not*, mais la graphie marque sa cliticisation dans *cannot*, permettant la réduction *can't*.

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

<sup>25</sup> Cf. Tranel, 1987: 88, Cornulier, 1977a.

<sup>26</sup> 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*.

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 passablement arbitraire que, pour les besoins de la méthode métricométrique, laquelle requiert des critères simples, reproductibles et prosodiquement rentables<sup>27</sup>, les clitiques (permanents) sont ici définis par la liste suivante<sup>28</sup> :

“**Clitiques**” métricométriques. L'extension de la notion de *clitique* n'étant pas évidente en français, pour des besoins d'analyse méthodique sont plus ou moins arbitrairement listés comme *clitiques* en analyse métricométrique\* les éléments suivants :

- articles définis *le, la, les* ; articles indéfinis ou contractés *un, une, des, du, au, aux* ;
- possessifs *mon, ma, mes, ton, ta, tes, son, sa, ses, notre, nos, votre, vos, leur(s)* ;
- démonstratifs *ce* (paranominal<sup>29</sup>), *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 apposition postverbale *moi, toi* (conjointes par trait d'union au verbe impératif en graphie traditionnelle).

**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. **Métrie 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.*

**concaténation.** Voir **enchaînement**.

**conclusif...**

**Voyelle conclusive.** La voyelle qui sert, comme fondamentale, de base à une forme de type anatonique (construite en amont d'elle) peut être dite *conclusive* de cette forme et des expressions auxquelles elle peut être associée. Ainsi la seconde voyelle DVM du 4s [ l a f a n e t r a ] (*la fenêtre*) est conclusive de cette expression si on lui associe la séquence anatonique [ a a e ]. Il s'agit donc d'une notion relative en fonction du choix de l'expression envisagée : dans *Les petits oiseaux*, *le/* peut être voyelle conclusive de *les*, *li/* de *petits*, et *lo/* de *oiseaux*, ainsi que de *Les petits*

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> Pour des précisions et précautions, cf. ThV : 139, où les *me* et *te* sont oubliés par distraction dans la liste quoique pris en compte dans l'analyse, et AP : 1993 : 190, où sont également oubliés certains pronoms pourtant pris en compte dans l'analyse.

<sup>29</sup> *Ce*, pronom antécédent comme dans *ce qui V*, n'est pas pris en compte. Noter que *ce* n'est pas clitique diverses expressions du type *sur ce* (avec *e* stabilisé) en français moderne.

oiseaux ; si l'article *les* forme un groupe avec l'adjectif, // est conclusif de ce groupe *Les petits*.

**Statut conclusif de la dernière voyelle masculine (ou tonique).** La reconnaissance comme semblables de vers masculins à *n* syllabes et de vers féminins à *n+1* syllabes témoigne de ce que la séquence dont la longueur caractérise rythmiquement le vers se construit à partir de sa DVM. Le Statut conclusif de la DVM est directement impliqué par le Statut fondamental de la DVM et la notion même de forme anatonique.

Corollaire du Statut conclusif de la DVM (ou tonique) est le **Statut non-conclusif des féminines (SNCF)**, ou des posttoniques. *Le SNCF marche 365 jours sur 365*. Exception au moins apparente, mais dans un domaine très particulier : le cas des césures\* contre-toniques ou "lyriques", dans des sous-vers dont la dernière voyelle métrique, donc la voyelle conclusive, est apparemment féminine (ou posttonique), spécialement dans certains textes supposés lyriques (chantables) du Moyen Age. Exceptions illusoire : si on excepte le cas tout à fait singulier du poète Verhaeren, la plupart des cas prétendus de coupe "lyrique" (métrique ou pas) dans la poésie française de la Pléiade à 1870 environ sont des erreurs d'analyse. Dans un vers comme — *Hep ! Avez-vous des sarbacanes ? — Et des pois ! (Cyrano de Bergerac 1:1, 1897)*, pour reconnaître la coupe (rythmiquement) 8<sup>e</sup>, il faut reconnaître que la « pause » constituée par le changement de phrase et de personnage n'empêche pas la récupération, donc ne force pas la "posttonique" de la première réplique à être surnuméraire ou conclusive\* ; a fortiori est-il plausible de considérer qu'un hémistiche tel que *Maître de mon destin* (Racine) peut être rythmé en 1-5 où le 1v est associé à *Maître* et le 5v à *de mon destin*<sup>30</sup>.

**Coincidence ou divergence des fondamentales anatonique et catatonique.** On pourrait s'attendre à ce que, pour une expression donnée, la conclusive métrique et l'initiale rimique, c'est-à-dire la voyelle fondamentale/ de la forme anatonique (mesure) et la fondamentale de la forme catatonique (rime) coïncident toujours, et c'est en effet le cas général, le vers possédant une surnuméraire si et seulement si ça rime est de cadence 2. On cite cependant<sup>31</sup> des cas, au Moyen Age, où la fondamentale de la rime et celle de la mesure semblent diverger comme dans le premier de ces deux vers contextuellement monométriques de Froissart (*Lm* = longueur du mètre, *F(Lm)* = fondamentale de celle longueur, *F(rime)* = fondamentale de la rime) :

	<i>Lm</i>	<i>F(Lm)</i>	<i>Rime</i>	<i>F(rime)</i>
Entendez sa sagesse en ce	8	ə	ãsə	ã
Vecy ainsi qu'elle commence.	8	ã	ãsə	ã

Le syntagme *en ce* est traité, pour la rime, comme une unité accentuelle à l'intérieur de laquelle *ce* serait cliticisé ; mais pour la mesure, on dirait que *ce* est traité comme autonome. Vers à double tête en quelque sorte, selon qu'on considère son mètre ou sa rime.

Cf. AP : § 2.3, analytique et césure lyrique\*.

**Mot conclusif, Unité conclusive, Mot-rime.** Unité grammaticale, par exemple un mot, dont la DVM ou dernière voyelle anatonique est celle du vers, et ainsi associable\* au vers, voire à sa rime. « *On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime, et ce mot est le seul qui travaille à produire l'effet voulu par le poète. Le rôle des autres mots (...) se borne donc à ne pas contrarier l'effet de celui-là et à bien s'harmoniser avec lui, en formant des résonances variées entre elles...* » (Banville 1872 : 42, voir aussi p. 160 pour les unités de dimension supérieure). La notion de *mot-conclusif*, ou même de *mot-rime*, ne doit pas être confondue avec celle de *dernier mot* du vers (cf. **Distinction lexicale**). Exemple : au début du poème *If...* de Kipling cité à l'article *clitique* ci-dessus, le pronom *you*, dernier mot de trois vers, n'est

<sup>30</sup> Pour un débat sur ce sujet, voir ThV : 177-189 et la brillante contre-argumentation d'Henri Morier 1991.

<sup>31</sup> D'après Kastner 1903 : 42 et Tobler : 1885 : 166-167 ; cf. AP : 198 : n. 148 et Billy (1999).

conclusif que dans celui où il n'est pas traité comme clitique (par contre le groupe *all about you* est conclusif du premier vers). De même, dans ces vers de l'ode *To a skylark* de Shelley, *What thou art we know not ...*, *From rainbow clouds there flow not...*, où la négation est postclitique et sa voyelle posttonique (*know-not*, *flow-not*), *know* et *flow* sont les mots conclusifs, *know not* et *flow not* sont des syntagmes conclusifs, *not* et *not* ne sont pas mots conclusifs. Même chose dans le chant où le statut de clitique peut être musicalement sensible ; ainsi dans la chanson populaire *There is a tavern in the town*, on peut considérer que les "vers" suivants riment arbitrairement\* (par "leave thee" = "grieve thee") :

Fare thee well for I must leave thee  
Do not let the parting grieve thee                      vérifier + trad

car le pronom répété *thee* est posttonique. Il ne faut donc pas confondre les deux notions de *mot conclusif* et de *dernier mot*. Par suite, il serait pertinent de réserver la notion usuelle de *mot-rime* à des mots contenant la DVM du vers, initiale de la forme catatonique.

### concordance.

**Concordance optimale** (Principe de<sup>32</sup>). Toutes choses égales par ailleurs, on tend spontanément à comprendre un texte en sorte que la structure en expressions métriques (sous-vers, vers, modules, etc.) et celle en unités linguistiques (notamment constituants morpho-syntaxiques) ou plus généralement les unités de "sens", convergent le mieux possible. — Attention : pour caractériser correctement la concordance, il importe de bien distinguer les expressions métriques (par ex. sous-vers) des formes métriques (par ex. séquences de voyelles) qui leurs sont associées ; une erreur "classique" consiste à caractériser la concordance par la correspondance des unités de sens avec les formes métriques, alors qu'il s'agit de leur correspondance avec les expressions métriques associées à ces formes ; en effet, l'impression de concordance (ou de discordance) dépend de la correspondance des unités linguistiques avec les expressions métriques et non pas avec les formes métriques. Par exemple, chez un lecteur d'aujourd'hui qui sent spontanément le vers *Oxford est une ville qui me consola* (Verlaine tardif) comme 6-6 sans discordance à la césure, l'impression de concordance — plutôt que d'enjambement — résulte de la convergence du syntagme *qui me consola* avec h2, et non de sa correspondance décalée avec la sous-mesure correspondante (produite par les 6 dernières voyelles voyelles du vers [ ə i ə ɔ̃ ɔ ə ], décalage dont, inadéquatement, tient compte la notion française de *césure enjambante* (voir *césure italienne*), notion passant à côté du phénomène de récupération rythmique. — Ce qu'on appelle souvent *concordance* (plus ou moins forte) est donc le caractère plus ou moins naturel (conforme au "sens") du découpage du texte versifié en expressions métriques (sous-vers, vers, modules, etc.).

Deux sortes de critères complémentaires de concordance devraient être distingués :

1) critères de *consistance interne* d'une expression E : forme-t-elle une unité de sens, par exemple un constituant\* ? on ne peut demander plus ; ou bien n'est-ce qu'un rassemblement d'éléments juxtaposés comme le premier hémistiche de { Waterloo ! Waterloo ! } { Waterloo ! morne plaine ! } Hugo, 1853 ; ou bien même est-elle divergente\*, une partie de E se rattachant plutôt à l'extérieur qu'à l'intérieur de E ? 2) critères de *frontière naturelle* ou d'indépendance contextuelle : en termes prêtant à malentendu, mais traditionnels, la frontière de deux expressions successives E1—E2 correspond-elle à une "pause" (notion relative) assez naturelle, c'est-à-dire à une étape naturelle de bilan syntaxique/sémantique, voire rythmique<sup>33</sup>, comme à la fin de *Le Poète est semblable...* ? ou bien, au contraire, l'esprit est-il emporté au point de ne pouvoir que difficilement et artificiellement faire un suspens, voire un bilan rythmique (de longueur métrique par

<sup>32</sup> Cf. AP : 164, 168..

<sup>33</sup> De tels bilans dans l'activité mentale de traitement de l'énoncé n'impliquent pas une "pause" phonique au sens d'une interruption de la syllabation et du flux vocal.

ex.) comme peut-être à la fin de *Ce bandit, comme s'il...* dans *Ce bandit, comme s'il grandissait sous l'affront?* (Hugo), ou à la fin de *Solidaire dans l'in...* dans *Solidaire dans l'indivisibilité* (Verlaine) — où l'enjambement de l'éventuelle césure 6-6 peut produire un effet de suspens ? — Ce critère est délicat à apprécier notamment à cause de son caractère relatif et du fait que le caractère supposé naturel ou artificiel d'une "pause" dépend des habitudes de lecture et par conséquent de la culture (il varie historiquement).

Le Principe de Concordance optimale exprime donc l'idée qu'à une structure rythmique déterminée (par exemple, dans un alexandrin, telles séquences métriques de voyelles) on tend spontanément à associer des expressions métriques (par exemple des sous-vers) aussi consistantes que possibles, avec une frontière (pour des sous-vers, césure) aussi naturelle que possible. C'est en vertu d'un tel principe qu'une expression telle que « Le Poète est semblable au prince des nuées », indifféremment à la syllabation [ sã . bla . blo . prẽ ], est spontanément analysé en sous-vers { Le Poète est semblabl(e) } { au prince des nuées }, plutôt qu'en { Le Poète est sembla- } { bl'au prince des nuées } qui impliquerait une forte discordance (suspens à la césure, inconsistance de h2). Il ne conviendrait donc pas de définir les hémistiches comme des « séries syllabiques ».

Le Principe de Concordance optimale ne semble pas peser également sur toutes les expressions métriques. On observe en particulier que la tendance à la consistance concerne en priorité les expressions métriquement conclusives, par exemple, dans un 66v, le second hémistich.

Dans l'analyse de la concordance, les métriciens et commentateurs ont généralement prêté moins d'attention à la consistance *interne* des expressions métriques qu'au caractère naturel de leurs frontières, en signalant surtout les cas de suspens notable à la césure ou à l'entrevers. Cependant ces critères sont en partie indépendants ; ainsi, dans *Solidaire dans l'indivisibilité* traité en 6-6, il y a suspens à la césure (préfixe *in* séparé de sa base), mais cohérence de h2 (*divisibilité*), pour peu qu'on admette l'analyse morphologique *in-divisibilité*. Inversement, il peut y avoir une frontière assez importante à la césure, et cependant un h2 divergent\* ; ainsi, si on considère que les trois exclamations répétitives de { Waterloo ! Waterloo ! } { Waterloo ! morne plaine ! } forment une unité discursive (exclamation triplée), alors on peut considérer h2 comme divergent\* à l'initiale, en considérant qu'il commence par une exclamation qui se rattache plutôt à cette séquence exclamative qu'à ce qui suit (*morne plaine !*) ; et pourtant, dans cette analyse, la césure correspond à une frontière énonciative. Il ne faut donc pas confondre, en analysant une expression métrique, sa consistance interne et son indépendance contextuelle relative, et ces deux aspects de la concordance peuvent être analysés complémentaires.

**Contrainte de concordance**<sup>34</sup>. Un degré minimal de concordance peut être nécessaire à l'évidence\* de la structure métrique, spécialement pour l'identification d'expressions graphiques non matériellement conditionnées comme les sous-vers dans un vers composé écrit (invisibilité, pour un lecteur, de la césure, c'est-à-dire de la décomposition en sous-vers).

Cf. **Association\***.

**conditionnement graphique / oral** de la perception métrique. Cf. § 1.

**Conflit accentuel**. Il a souvent été observé depuis Quicherat (1850) que la succession immédiate de deux accents\* toniques était généralement évitée. Comme exemple de ce « tamponnement », Tisseur (1893 : 102) cite les hémistiches conclusifs d'*un admirateur fade* (Boileau) et surtout *cette cruauté m'outré* (Piron). Le même auteur cite *Le sang de vos rois crie et n'est point écouté* (Racine) pour montrer l'effet (« sublime ») qu'on peut tirer de cette configuration, en condamne divers cas chez Hugo<sup>35</sup> (*Leur regard est souvent fauve, jamais moqueur*, où il parle de « syllabes

<sup>34</sup> Cf. AP : 168.

<sup>35</sup> Tisseur (1893 : 107) omet de distinguer les contextes de dialogue (où un effet de naturel prosaïque est envisageable) et les contextes proprement poétiques, et souscrit au jugement de Brunetière selon qui « les plus belles théories du monde sur la "dissonance" ne feront jamais » que certains de ces vers à conflit accentuel soient des vers.

coupables »), et signale qu'on peut éviter le conflit par une pause (Laprade lisant *Le sacrificateur l tombe, le cœur percé*) ou en glissant sur le premier accent virtuel (hémistiche *Glissa comme un vent frais*, et non *un vent frais*, chez Laprade).

**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*.

**consistance.** Voir **Concordance et divergence**.

**consonne.** Phonème non autonome comme une voyelle, donc non-voyelle. Dans cette acception du terme, la "semi-consonne" ou "semi-voyelle" initiale de [ *wαz o* ] (*oiseau*) est simplement une *consonne*, car elle n'est pas autonome du tout (pas "semi-autonome"). On peut au besoin distinguer cette consonne comme *glissante* (angl. glide).

Voir **voyelle**.

**constituant.** Désigne ici toute unité grammaticale (morphème, mot, syntagme...) du morphème à la phrase.

**constituant provisoire.** Arrivé au terme du quatrain initial de *La vie antérieure* de Baudelaire (1857),

J'ai longtemps habité sous [ de vastes portiques ]1	V1
Que les soleils marins teignaient de mille feux, ]2	m1
Et que leur grands piliers, droits et majestueux,	
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques. ]3	Q1

on peut traiter l'expression encadrée entre crochets [ ]3 comme un groupe nominal dépendant de la préposition *sous*, compte tenu duquel le vers 1, son hémistiche 2, et le module 1 peuvent être considérés comme présentant une divergence\* terminale. Mais ce bilan définitif du quatrain doit être distingué du traitement que l'esprit peut faire du texte progressivement, selon les étapes éventuelles de sa saisie. Ainsi, à la fin du vers 1, on peut identifier provisoirement un syntagme [ *de vastes portiques* ]1, et à la fin de m1 un syntagme [ *de vastes portiques que les soleils marins peignaient de mille feux* ]2 ; par suite, V1 et m1 peuvent former un syntagme ou une phrase provisoires.

Dans cet autre début de sonnet des *Fleurs du Mal*,

La Nature est [ un temple ]1 où de vivants piliers	V1
Laissent parfois sortir de confuses paroles ; ]2	m1

le module 1 achevé apparaît comme une phrase au sein de laquelle V1 h1 apparaît comme divergent terminalement par *un temple* (contre-rejet) ; cependant il est sans doute possible, notamment si on découvre ce poème par audition, de reconnaître, au passage, ce sous-vers initial comme une proposition. L'analyse de la concordance et de la consistance des unités métriques devrait s'appuyer, autant que possible, sur une analyse syntaxique progressive sensible au développement temporel des énoncés, et tenir compte de l'éventualité de tels *syntagmes* ou *unités provisoires*, qu'elles soient grammaticales ou seulement discursives et pragmatiques.

**constituant virtuel.** Notion approximative, introduite en AP : § 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, à propos du même exemple, 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 // et en serait même séparée par *mais* qui n'est pas un mot conjoint.

**contre-rejet.** On parle souvent de *contre-rejet* quand une unité linguistique paraît anticiper sur le début d'une expression métrique qu'elle occupe en mordant sur la fin de la précédente ; le *contre-rejet* désigne particulièrement le segment anticipant plus souvent que le fait même de l'anticipation<sup>36</sup>. Par exemple, dans ces deux vers de Verlaine, *Pareil à la / Feuille morte*, le syntagme (à) *la feuille morte*, occupant essentiellement le second vers, est amorcé dès le premier par le pré-déterminant *la* ou le groupe *à la*, qui est *en contre-rejet*, et rend le vers *Pareil à la* divergent\* (terminalement). Cf. **divergence**..

**continuité syllabique ou cosyllabation.** Une suite est *cosyllabée* (forme une *continuité syllabique*) si, pour autant que sa structure morpho-lexicale le permet, son organisation syllabique est comme programmée en continuité (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). Exemple : l'Élision Métrique\* (éventuellement fictive) à l'intérieur du vers classique atteste qu'il est traité comme une suite cosyllabée, ou plus précisément, qu'à certains égards métriquement pertinents on fait au moins comme s'il l'était. Exemple : dans *Le Cid* (2:2), en 1636, — *Parle. — Ote-moi d'un doute est un hémistiche* 6v ; l'e de *doute* était donc censément élidé, mais il était forcément prononcé en fin de réplique ; et comme le mètre devait être senti, il fallait donc bien qu'il soit *mentalement élidé*, c'est-à-dire négligé dans la construction mentale de la séquence métrique de voyelles. Cf. § 2.6.2 n. 41.

Ne pas confondre continuité syllabique et simple succession immédiate : dans la chanson *Sur le Pont d'Avignon*, on peut chanter *on y danse on y danse* en employant l'e à la fin du premier *danse* devant *on*, jonctif, même sans pause (interruption du flux vocal) : [[ ãnidãsaãnidãsa ]]: phénomène assez banal en conversation, quoique contraire à des descriptions de grammairiens ; la programmation de la cosyllabation peut donc ne pas viser au-delà de la fin du premier *danse*, puis, sans aucun temps d'arrêt (délai, pause...) s'organiser à nouveaux frais à partir de *on*. Une *discontinuité syllabique* n'implique donc pas nécessairement une interruption du flux phonique. Cf. AP: 63 n. 74 et **élision phonétique\***.

**couleur.** Cf. **Règle des deux couleurs**.

**coup.** Ce terme peut être pris, comme *ictus* et *beat* qui ont des sens voisins en latin et en anglais, pour exprimer un élément ou événement<sup>37</sup> élémentaire rythmiquement, et spécialement, métrique. On en restreint souvent l'usage aux coups de la strate rythmique principale ou dominante, mais dans une perspective hiérarchique, il peut s'employer de n'importe lesquels des éléments rythmiques d'un niveau quelconque (comparer la notion relativisable de *temps* fort ou faible en musique). Ainsi un octomètre trochaïque\* peut être considéré comme un 4-4 ou 8-coups si on considère seulement ses voyelles principales, quoique ses voyelles intermédiaires soient pertinentes au niveau de la trame (coups secondaires ou faibles). De même, dans un distique 4-3 de ballade\* anglaise, le même vers initial peut apparaître comme un 2-2 ou 4 coups en lui-même et comme un 2-coups à l'échelle du distique (cf. **décrochage rythmique**).

La notion de *coup* combine une notion analogue à celle d'élément avec un aspect temporel et pourrait donc être remplacée par une notion telle que celle d'*élément* dans un contexte où la perspective temporelle est déjà impliquée. La différence est pertinente, selon qu'on veut, comme en musique, désigner des instants rythmiques appartenant à une séquence isochrone même quand ils ne sont le siège d'aucun événement métrique (cf. la notion de *silent beat* = coup muet) ou non.

<sup>36</sup> Cf. Martinon 1905: 30.

<sup>37</sup> Le terme d'*événement* est employé dans la présentation de la théorie du rythme de Pierre Lusson dans Jacques Roubaud (1978: 69s).

**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 ou de césure *analytique* (avec possibilité de récupération\*) et de coupe dite « enjambante » ou parfois « à l'italienne » (avec récupération effective) ; ne pas confondre non plus les notions de coupe (mal) 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 féminine à récupération** 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 (on peut donc préférer parler de sous-vers dépendant [insuffisant en soi] et récupérant), 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 ». Cf. AP : § 2.6.3.6.

**critères métricométriques** : F, M, C, P, s ; FMCPs ; E . Un vers peut être codé, par exemple :

F4, si sa 4<sup>e</sup> voyelle est féminine\*<sup>38</sup> ;

P4 ou C4, si elle appartient, respectivement, à une préposition monovocalique<sup>39</sup> ou à un clitique\* suivi sans interruption de sa base (et n'est pas "tonique" du groupe<sup>40</sup> comme [ u ] dans *pource/au* XVI<sup>e</sup>) ;

M4 ; si elle est pré-DVM (« prétonique ») d'un « mot\* » (antérieure dans un mot à sa DVM, donc à sa DVS).

s4 . Pour argumenter sur certains points (solidarité/autonomie rythmique), il est parfois utile d'utiliser en outre le codage s4 pour indiquer que la 4<sup>e</sup> syllabe, non féminine<sup>41</sup>, est suivie d'une féminine<sup>42</sup> (un vers s4 est donc F5).

CP6 (par ex.), si sa 6<sup>e</sup> voyelle appartient à une préposition monovocalique (P) ou à un proclitique (P), donc s'il est au moins C6 ou P6 ; ainsi chacun des deux vers

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> Sont ici considérés comme *prépositions* monovocaliques (c'est-à-dire dont l'occurrence étudiée ne possède qu'une voyelle) 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 ThV, 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 tant 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 monovocaliques, 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 contr(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 plurivocalique, le critère P ne lui est pas applicable (cf. Gouvard, 1994b : 124). Par contre, le critère C, n'impliquant pas la monovocalicité, 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).

<sup>40</sup> Cette clause est justifiée dans Cornulier 1998b.

<sup>41</sup> 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<sup>e</sup> voyelle (second ï) soit aussi bien suivie d'une post-tonique que la 3<sup>e</sup>, elle est elle-même post-tonique. Cette distinction est utile pour l'investigation d'éventuelles coupes « à l'italienne ».

<sup>42</sup> 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).

*Filleur éternel des immobilités bleues* et *Filleur éternel dans l'immobilité bleue* est 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. (Les symboles concaténés dont donc interprétés de manière disjonctive.)

C.F6, si sa 6<sup>e</sup> voyelle possède à la fois les propriétés F et C comme dans *Une candeur d'une fraîcheur délicieuse*.

Xn. Il est souvent utile d'employer un seul symbole pour grouper un ensemble de propriétés qui, dans un contexte d'argumentation déterminé, peuvent paraître pertinentes. La variable « X » peut ainsi servir à regrouper, par exemple, les propriétés FMCPs dans un contexte de métrique française classique, ou encor FMCP dans un contexte où on ne souhaite pas distinguer des césures à récupération.

X4. Il est souvent utile d'étudier non seulement si un vers peut avoir le rythme 4-6, mais s'il peut avoir le rythme 4-6 ou 6-4, disjonction notée par le soulignement 4-6. Or de même, par exemple, que la propriété F4 implique qu'il ne peut être 4-6 qu'avec une féminine conclusive, de même la propriété « F4 et F6 » implique qu'il ne peut-être 4-6 qu'avec au moins une féminine conclusive. Plus généralement, étant donné une propriété X, si on veut explorer l'hypothèse 4-6 dans un poème, il peut être directement intéressant de savoir pour chaque vers s'il a la propriété « X4 et X6 », où X4 peut poser un problème pour 4-6 et X6 un problème pour 6-4. Cette propriété, on peut la noter conventionnellement « X4 » ou de manière équivalente (pour une longueur métrique totale est 10) « X6 ».

Pour une mesure m-n quelconque, la propriété X<sub>m</sub> désignera donc d'une manière générale la conjonction des propriétés X<sub>m</sub> et X<sub>n</sub>, et sera donc synonyme de la propriété X<sub>n</sub> (symétrie).

Cette notation permet de résumer des observations assez complexes ; ainsi on peut dire<sup>43</sup> qu'en contexte 4-6 aucun vers de Voltaire n'a la propriété FsmCP4, pour dire qu'aucun n'a à la fois la propriété FsmCP4 (disjonction) et la propriété FsmCP6. Il suit par exemple que si un 10v de Voltaire a la propriété F4, 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, et conformément au SNCF.

Un alexandrin FsmCP8 est donc un alexandrin dont chacune des deux voyelles 4<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> 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. Nata bene : il va de soi que le procédé d'exploration ne préjuge pas du résultat (il peut n'apparaître aucune symétrie dans un corpus).

Cf. indicateur métricométrique.

**critères distributionnels complémentaires plus ou moins précis<sup>44</sup> :**

i6 (« i » comme divergence « initiale »)<sup>45</sup>. Peut au besoin signaler que le dernier sous-vers serait forcément divergent à l'initiale (rejet à la césure) si une dernière sous-mesure commençant à la 7<sup>e</sup> voyelle était supposée (v6 concluant la sous-mesure précédente ; l'intérêt d'affecter cette observation à cette voyelle tient à ce qu'elle peut ainsi se combiner avec les observations métricométriques concernant la même éventualité rythmique ; ainsi on peut caractériser comme « C.i6 » un 12v dont le traitement en 6-6 suppose un suspens de proclitique et un rejet à la césure)

e6. Peut signaler au besoin que v6 est un e instable (il va de soi qu'on ne code pas comme voyelle, même facultative, une... absence de voyelle).

e'6. Peut au besoin signaler que v6 semble être un e mixte\* (cf. féminin).

<sup>43</sup> D'après les observations de Jean-Luc Guilbaud (1995).

<sup>44</sup> Divers critères plus ou moins précis, plus ou moins reproductibles, d'intérêt plus ou moins général, sont employés ici ou là par divers métriciens ; on se contente ici d'en mentionner quelques-uns. Cf. Gouvard 1994b, Cornulier 1979 (*Problèmes de métrique française*, thèse, Aix) et 1994b.

<sup>45</sup> J'ai précédemment parfois employé « i » dans le même sens (comme « (divergence) initiale »).

M'. Pour rattraper des mots ratés par le critère M du fait de l'étroitesse de la notion de mot\* qui y est utilisée, il peut être parfois commode d'utiliser un critère plus laxiste « M' » tel qu'une suite de mots (au sens étroit) réunis par des tirets ou apostrophes est un mot (sens plus large). Ainsi, dans *après-midi*, la deuxième voyelle n'a pas la propriété M, mais elle a la propriété M' (prétonique de *mot* au sens plus large de ce terme).

M+. Inversement, il serait souvent pertinent d'observer que non seulement une voyelle est prétonique de mot, mais elle n'est pas séparée de la suivante<sup>46</sup> par une frontière de morphème. Par exemple ces deux vers, *Je courus et les Péninsules démarrées* et *Et la tigresse épouvantable d'Hyrcanie*, sont également M6 (leur voyelle 6 y est prétonique de mot) ; cependant, si on les divise en hémistiches 66, on s'aperçoit que la césure peut coïncider avec une frontière de morphème dans le premier (*Pén—insules*) mais non dans le second (*épou—vantage* ou *épouv—antable*) ; les deux vers sont donc M6, mais seul le premier est M+6 en ce sens. Cependant le critère M+ n'est pas aisé à définir et surtout appliquer rigoureusement et consensuellement.

Donc : M = prétonique de mot graphique simple ; M' = prétonique de mot graphique ;  
 M+ = prétonique de morphème.

D

### dactylique.

"Hexamètre dactylique". Vers à 6 éléments principaux (voyelles ou syllabes) généralement rythmés en 3-3, à trame\* d'intervalle 2 (dactylique), à cadence de longueur 2, dans la tradition gréco-latine. Dans le rythme 3-3, la cadence de h1 est généralement de longueur 1 ou 2 dans le vers grec, 1 dans le vers latin :

{ Tityre, tu patulæ } { recubans sub tegmine fagi }

Comme dans le 4-4 trochaïque, il n'y a pas lieu de considérer que la césure est analytique\*, car les voyelles ou syllabes intermédiaires (ici les deux premières de *recubans*) n'appartiennent à aucune des deux sous-mesures (triplets de voyelles principales)<sup>46</sup> : l'intervalle de *césure dactylique* est borné entre la conclusive de h1 (par la Condition d'Association) et par la première voyelle principale de h2 (autonomie rythmique de h2 ou césure synthétique), indépendamment de contraintes complémentaires par exemple sur la cadence de h1.

Remarque à l'usage des neuro-chirurgiens. *Dactylique* est l'adjectif tiré de *dactyle* (« doigt » à trois phalanges), terme correspondant en métrique classique à la notion de *pied* à trois éléments, à élément principal initial (T t t).

Voir trame et ThV : 65-66, 280 n.1).

**décasyllabe. Voir quatre-six.**

**décrochage rythmique.** On peut regrouper (non exclusivement) sous cette notion des paires d'expressions métriques AB où B est métrique par une forme R associée à l'ensemble AB équivalente à la forme métrique de A, en sorte qu'en prolongeant A en AB, on retrouve la même forme d'un niveau à l'autre.

Exemple au niveau du "mètre" : le *mètre de ballade* (ballad meter) anglais d'origine traditionnelle orale, comme dans ce module de quatrain de *The Rime of the Ancient Mariner* (Shelley, 1798) :

About, about, in reel and rout  
 The death-fires danced at night ;

4 coups ou accents ?  
 3 coups ou accents ?

Le premier vers est un 2-2 chronométrique\* { About, about, in reel and rout } dont les hémistiches sont équivalents par leurs paires coups d'égale durée (chacun

<sup>46</sup> Voir Marc Dominicy & Mihai Nasta (1993) pour une analyse documentée de l'hexamètre dactylique (recourant à la notion de pieds, dactyles TtT ou spondées TT équivalents.).

« Plus précisément : de la première voyelle masculine suivante (en cas de risque de césure italienne)

T T). Le second vers ne comprend pas en lui-même de telle métrique, mais est équivalent au premier au sein du distique traité à son tour en 2-2 :

About, about, in reel and rout, the death-fires danced at night

T T - T T

Cette analyse dispense de l'hypothèse d'un coup muet (*silent beat*) ; cf. AP : 116-121.

Exemple au niveau "strophique" : le triolet, dont les quatre premiers vers forment un rabé-ara\*, et dont les deux distiques suivants forment avec les deux premiers un rabé-ara au niveau supérieur.

**dense** (composition). On peut parler de césure ou de composition *dense* pour un vers composé dont la cosyllabation\* ne s'interrompt pas à la césure (l'élision y est alors aussi régulière que dans l'intérieur des sous-vers). Inversement, dans les contextes où sont librement admises les césures dites épiques comme dans certaines poésies françaises du Moyen Age (posttonique surnuméraire à la césure), cette possibilité semble témoigner d'une disjonction syllabique des sous-vers : on peut à cet égard parler de composition *lâche*. Cf. § 2.6.3.

**dépendance rythmique**. Le second sous-vers de { Oui, je viens dans son temple } { prier l'Éternel } peut être dit *métriquement dépendant* du précédent pour un traitement rythmique et métrique en 6-6, car sa longueur anatonique propre n'étant que de 5, il ne peut sonner 6 qu'en récupérant rythmiquement la posttonique du précédent. Par contre il est *indépendant* pour un traitement en 6-5 (où la posttonique de h1 resterait absolument surnuméraire comme à la césure dite épique).

**dernière voyelle masculine (DVM)**. La dernière voyelle masculine d'une expression linguistique (le plus souvent sa dernière voyelle stable) possède généralement un certain nombre de propriétés : 1) c'est, quant à la longueur rythmique, sa voyelle conclusive\*, celle à partir de laquelle se prend, en amont, la séquence dont la longueur peut être métrique ; 2) c'est le point de départ de la rime, vocalique ou consonantique, et de la cadence ; par ces deux propriétés 1 et 2, c'est comme le siège central et le *fondement* des formes métriquement pertinentes ; 3) c'est le siège de 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 ou de modalité ; 4) c'est elle qui porte l'éventuel « accent » syntagmatique de l'expression, souvent dit « tonique », et à partir de laquelle se cale, en amont, un éventuel accent alternatif ; 5) dans le chant traditionnel, elle coïncide avec un temps fort du motif<sup>47</sup>. On peut donc la désigner comme fondamentale, ou *tonique*, terme pouvant désigner en musique un centre de gravité ou point de repère des intervalles caractéristiques d'un système mélodique.

**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.

**discordance**. Voir **concordance**. § 3.3.1.

**discontinuité syllabique**. Cf. **continuité syllabique\***.

**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 huit<sup>48</sup>). Voir § 2.7.1.

Au besoin de *discrimination métrique* (de mètre) évoqué ci-dessus, on pourrait ajouter divers besoins analogues, et notamment la *discrimination rimique*, parfois rendue problématique par le voisinage de rimes présentant, par exemple, des voyelles

<sup>47</sup> Cf. Dell (1989: 127).

<sup>48</sup> Il ne paraît pas évident que la rareté du 4-5 dans la poésie littéraire soit imputable à la Contrainte de discrimination.

peu contrastées, ou les mêmes consonnes, ou une opposition possiblement purement graphique comme dans le dernier quatrain de *Tête de faune* de Rimbaud. Le manque de discrimination peut tendre à un effet inverse de *brouillage* métrique, ou rimique, etc.

**disjonctif.** Voir *jonction*, *jonctif*.

**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'au XX<sup>e</sup> 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 Age 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).

Influence des doctrines dispositionnelles sur la pratique poétique, § 2.5.2.1 n. 35.  
**Distinction lexicale (Contrainte de).** L'équivalence de terminaison phonique entre deux vers n'est pas reconnue 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, comme c'est apparemment le cas dans ces vers de Lebrun (XVIII<sup>e</sup> s.) : *Sa voix disait encore : O ma chère Eurydice ! / Et tout le fleuve en pleurs répondait : Eurydice !* Une telle "rime" du même au même pourrait être qualifiée de *non-arbitraire*, c'est-à-dire non conforme au principe d'Arbitraire\* métrique, toutefois, dans le cas cité, l'exception peut se justifier de la distinction entre le mot et la répétition ou l'écho du mot. Cf. Tisseur (1893 : 210) et AP : 193-194.

La rime de deux vers terminés par [nɛzə] *n'ai-je* et [dizɛzə] *disais-je* est essentiellement *arbitraire* puisque leurs mots conclusifs\* sont *ai* et *neige*, et que même si on considère le fait que le groupe *ai-je* ou en *ai-je* y est conclusif, sa DVM n'appartient pas au postclitique *je*. Une rime telle que *muré* = *effaré* est banalement pratiquée par les poètes classiques comme arbitraire quoique le morphème conclusif /e/ y soit identique dans les deux mots, sans doute 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 (non suffisamment distingués).

**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. 82.

**divergence**<sup>49</sup>. Un segment quelconque d'un texte, appelons-le expression E, peut être dit *divergent* s'il contient strictement une partie P d'un constituant C se prolongeant en dehors de lui-même soit en amont (*divergence initiale* de E : C commence avant E et ne l'occupe pas entièrement), soit en aval (*divergence terminale*, C se prolonge après E, qu'il n'occupe pas entièrement). Exemple : si { Toujours aimer, toujours souffrir,

<sup>49</sup> Ce terme est substitué à celui d'*inconsistent* employé dans AP.

toujours mourir } est traité dans *Suréna* (Corneille) comme alexandrin 6+6 composé de deux hémistiches h1 = { Toujours aimer, toujours } et h2 = { souffrir, toujours mourir }, alors le syntagme *toujours souffrir*, enjambant la césure, rend h1 divergent à la fin (divergence terminale : il se prolonge au-delà de h1 qu'il n'occupe pas entièrement) et h2 divergent à l'initiale (il commence avant h2, qu'il n'occupe pas entièrement). En s'inspirant de métriciens du XVII<sup>e</sup> qui signalaient comme à éviter des cas de divergence initiale de h2, on peut dire à propos du même exemple que par le syntagme { toujours souffrir }, le « sens » *enjambé* la césure *sans aller jusqu'à la fin* de l'hémistiche conclusif dans lequel il a pénétré.

On nomme souvent P *rejet* en cas de divergence initiale de E, quand on a l'impression que le C appartient plutôt au contexte antérieur à E et qu'ainsi P paraît déborder de son cadre naturel dans E. Par exemple, si on analyse *Et des taches de vins + bleus, et des vomissures* (Rimbaud) en 6-6, on peut être tenté d'estimer que le syntagme *Et des taches de vins bleus* appartient en quelque sorte plutôt à h1, et que *bleus* déborde dans h2, où il est en *rejet*. (un peu comme intrus dans h2) Inversement, on nomme souvent P *contre-rejet* en cas de divergence terminale de E, quand C paraît plutôt appartenir au contexte postérieur à E et qu'ainsi P paraît l'anticiper dans E. Par exemple, si on analyse *Solidaires dans l'indivisibilité* (Verlaine) en 6-6, et qu'on juge que le syntagme *l'indivisibilité* appartient plutôt à h2, mais qu'il est déjà anticipé par la syllabe *l'in* en position de *contre-rejet* dans h1 *l'in* est en *contre-rejet* (comme si le nom qui devait occuper h1 mordait un peu dans h1). Rejet et contre-rejet paraissent donc comme des empiètements, soit par prolongation, soit par anticipation.

Mais toute divergence n'est pas forcément analysée dans cette perspective. Par exemple, si on analyse le "pentamètre iambique" *And see the things you gave your life to, broken* (Kipling, 1910) en 46 avec les hémistiches { And see the things } { you gave your life to, broken }, alors h3 a une divergence initiale, commençant strictement par la fin du syntagme *the things = you gave your life to* ; mais on pourrait hésiter à désigner comme *rejet* cette fin de syntagme qui contient 5 des 6 voyelles métriques de h2, et considérer plutôt qu'à la fin du vers, dans h2, survient une interruption provoquée par *broken*. Alors que l'analyse en *rejet* peut conduire à considérer que l'élément en *rejet* (ci-dessus, *bleus*) est focalisé et comme souligné, l'analyse en interruption peut conduire à estimer que c'est plutôt l'élément interrupteur, ici *broken*, qui est focalisé et mis en valeur. La notion de *divergence* est neutre quant à de telles appréciations parfois délicates ou discutables.

Le fait qu'une expression soit divergente peut être un obstacle au regroupement (mental) des éléments qui le composent, mais une expression inconsistante en elle-même peut être identifiée sous l'effet de divers autres facteurs (par ex. conditionnement graphique, régularité métrique, etc.).

Lorsqu'une expression métrique est composée de deux sous-expressions métriques, comme un vers composé de deux sous-vers (hémistiches), la consistance est généralement plus forte dans la seconde que dans la première, et, en particulier, la divergence initiale de h2 est beaucoup moins banale que la divergence finale de h1. Ainsi il est tout à fait anodin que dans le premier vers de l'*Art Poétique* de Boileau, *C'est en vain qu'au Parnasse un temeraire auteur*, ou d'*Andromaque* de Racine, *Oui, puisque je retrouve un ami si fidele*, le premier hémistiche, { C'est en vain qu'au Parnasse } ou { Oui, puisque je retrouve }, se termine par un début de syntagme (divergence terminale de h1) alors que le second, { un temeraire auteur }, { un ami si fidele }, est *cohérent* (syntagme). D'une manière générale et toutes choses égales par ailleurs, les expressions métriques tendent d'autant plus à être consistantes qu'elles sont métriquement conclusives<sup>50</sup>.

En lisant ce sizain de Sainte-Beuve, cité par Banville (1872 : 40) :

<sup>50</sup> Dans une analyse globale de la consistance des unités de tous niveaux métriques, il pourrait apparaître qu'une divergence terminale de h2 qui n'est qu'un contre-coup d'une divergence initiale du vers ou de l'expression suivante peut être moins significative à l'échelle du vers ou de l'hémistiche qu'elle affecte.

Rime, qui donne leur sons	
Aux chansons,	
Rime, l'unique harmonie	m 1
Du vers, qui, sans tes accents	
Frémissants,	
Serait muet au gén <sup>le</sup> ;	m 2

il est possible, arrivé au segment ponctué *du vers*, de le traiter comme un rejet de du premier module m1 dans m2 ; mais la relative qui apparaît ensuite, en allant jusqu'au bout de m2, a pour effet, en prolongeant le substantif, que m2 coïncide avec un syntagme prépositionnel. Un effet provisoire de rejet est donc compatible avec, finalement, un effet de parfaite concordance.

Cf. AP : § 2.6.3, § 2.7.2.2.3.

DVM. Dernière voyelle masculine. Voir tonique.

## E

**e instable, optionnel ou facultatif.** On parle traditionnellement d'**e instable** (ou **caduc**, ou **muet...**), à propos de la langue académique (transposable en « orthographe ») lorsqu'un mot peut, éventuellement selon l'état de la langue, le contexte et le style, se présenter sous deux formes différentes dont l'une présente une voyelle dont nous noterons conventionnellement 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 de l'*e* instable en général (*instabilité phonologique*) plutôt qu'une propriété particulière 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* ou du pronom ou article *la* en tant que tels ; cette possibilité n'est pas une conséquence prévisible de 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 formes<sup>51</sup>.

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 [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

<sup>51</sup> 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.

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 une voyelle, même non-réalisée, ou un [ə], même muet. Une absence de son au milieu d'un mot, même si on lui fait correspondre une lettre dans forme écrite, n'est pas un son, même sourd ou muet. Si Alfred met un chapeau une fois sur deux quand il sort en ville, quand il sort sans, il n'a pas sur sa tête un chapeau invisible ou élidé : sur sa tête il n'y a simplement pas de chapeau.

Malgré son caractère phonologiquement *facultatif* (en lui-même), un *e* optionnel peut se trouver de fait *contextuellement indispensable*, compte tenu des contraintes imposées par un contexte. Ainsi l'*e* optionnel de *se* dans *Tous se saliront* est bien phonologiquement facultatif (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). De même, dans [kɛəvɛ] (*cröver*), où l'alternance avec [kɛvɛ] (*crève*) prouve qu'il s'agit bien d'une option d'*e*, l'*e* facultatif en soi est rendu indispensable de fait par la complexité de la séquence consonantique [kɛv].

Voir **féminin / masculin / mixte\***.

## élision.

### 1.— élision (morphologique) vs. omission (phonétique).

Quand, ayant prononcé le mot *quatre* ou *triste*, on suspend un instant son élocution, comme si on hésitait, et qu'on dit par exemple *quatre... amis* ou *triste... idée* avec « pause » après *quatre* ou *triste*, l'option d'*e\** devient utile à la syllabation<sup>52</sup>, et ainsi, si on peut dire [katrə] ou [tɹistə] en fin de phrase devant pause, de même on peut dire [katrə | ami] ou [tɹiste | ide]<sup>53</sup> ; mais le même type d'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 ce besoin éventuel de suspens n'autorise pas l'absence d'*e* : elle paraît exclue. Ce contraste légitime la distinction de deux sortes de cas d'absence d'*e* : une simple *omission* d'*e* facultatif, lorsqu'il existe une option d'*e* qui se trouve être simplement inutilisée en fonction du contexte (omission plutôt que suppression ou *élision*, car ce n'est pas supprimer une option que s'abstenir d'y recourir) ; et une véritable *élision* (*morphologique*), lorsque l'option d'*e* elle-même, c'est-à-dire la *faculté* même 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 continuité\* syllabique, parce qu'elle n'allège en rien la syllabation<sup>54</sup> (et comme la continuité est quasi automatique en un tel cas de cohésion syntaxique, le non-emploi d'*e* est quasi automatique) ; dans [lamɪ] (*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 [wɛllu] pour *où est le loup*), et perte ou *absence d'option* d'*e* (*élision* proprement dite) dans *l'ami* ; on a donc peut-être<sup>55</sup> une unique et même forme

<sup>52</sup> L'emploi d'*e* va alors notamment dans le sens du Principe de préférence pour les consonnes d'attaque en permettant que le [ə] (voire [tə]) ou le [t] soit en attaque du [ə] plutôt qu'en terminaison syllabique de la voyelle le précédant.

<sup>53</sup> Cf. **Continuité syllabique\***.

<sup>54</sup> Dans \*[katɹami], comparé à [[katɹami]], aucune séquence consonantique ne serait simplifiée, aucune consonne n'est consonne d'attaque au lieu d'être consonne de terminaison : l'*e* facultatif y est indésirable comme ne remplissant nullement sa fonction.

<sup>55</sup> Cette idée était déjà chez Martinon, je crois.

d'article, indifférenciée quant au genre, dans *l'ami* et *l'amie*, à savoir la consonne // sans option d'e.

L'élision proprement dite partage un certain nombre de propriétés avec la *liaison*<sup>56</sup> ; notamment, elle est conditionnée syntaxiquement (un peu plus rigoureusement que la liaison<sup>57</sup>), 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*.

## 2. — élision : flottements terminologiques.

L'usage de ce mot est flottant depuis plus d'un siècle. Souvent il désigne, pratiquement, des cas (au moins supposés) d'omission ou de suppression de voyelle finale devant mot jonctif en contexte de jonction comme pour *l'auto* ou *un(e) auto* ; ainsi semble-t-il dans *Le Bon Usage* de Grevisse. Assez souvent (*Dictionnaire National* de Bescherelle, 1856), il désigne comme par extension toute suppression ou omission de voyelle finale même hors des cas censément seuls réguliers, comme dans *un(e) fois* (omission supposée en quelque sorte 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* », mais qu'elle ne soit pas pertinente pour le mètre (on pourrait parler en ce cas d'*élision mentale*) ; sur cette dernière notion, cf. **apocope**. Ici, le terme d'*élision* est souvent (sinon systématiquement) évité quand il s'agit plutôt de formes sans-voyelle correspondant à des formes avec-voyelle, mais où il douteux que la première forme dérive synchroniquement de la première par *suppression*, ce qui est le sens même de la notion d'*élision* (ne pas mettre son chapeau n'est pas le supprimer).

## 3. — Élision Métrique.

Dans la poésie littéraire classique, la continuité\* syllabique (au moins fictive) du vers se traduit par le fait que tout se passe comme si une voyelle finale de mot devait toujours s'omettre ou s'élider devant mot jonctif\* à l'intérieur du vers (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* devrait, mais grammaticalement ne peut pas s'élider devant le mot jonctif *été*, alors que *j'ai hasardé* est régulier, même si la même voyelle [ε] y est suivi de [a], parce que le mot *hasardé* étant disjonctif, elle 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*, rigoureusement évité pendant plus de deux siècles dans le style élevé). Voir **Fiction Graphique**.

Le fait qu'une succession Voyelle + Mot jonctif comme celle de *Troie expira sous vous* (par exemple, chez Racine) est régulier signifie que l'Élision Métrique n'est applicable qu'une fois à une frontière de mots donnée, comme si, en s'appliquant, elle avait supprimé la frontière en fusionnant les mots : après Élision Métrique, fût-elle fictive, du [ə] d'abord supposé en finale de *Trois* au moins selon convention 1 de la Fiction Graphique, on fait comme si *Troi'* était soudé au mot qui suit.

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 comme

<sup>56</sup> Cf. Cornulier 1981.

<sup>57</sup> Peut-être parce que la forme consonantique résultant de l'élision est syllabiquement dépendante non seulement de droit, mais de fait.

de toute manière la continuité syllabique impliquerait cette omission en bonne prononciation, ce genre d'« élision » ou d'omission d'e ne prouve jamais, dans un vers, le respect de la règle d'Élision Métrique.

**enchaînement syllabique** (sans rapport avec l'enchaînement rétrograde\*). Quand on prononce *par hasard* en cosyllabation\*, du fait du Principe de préférence pour les consonnes d'attaque, on obtient normalement une syllabe [[ *pa* ]] 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* ]] (*sous l'eau*).

**enchaînement métrique ; enchaînement rétrograde** (sans rapport avec l'enchaînement\* syllabique).

« Le Moyen Age 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). Ceci suggère une notion générale d'enchaînement : deux unités successives U1 et U2 sont enchaînées si elles sont liées (*enchaînées*) par une équivalence entre un élément e1 de U1 et un élément e2 de U2 (*éléments* de l'enchaînement), spécialement si ce lien peut former des « chaînes » de longueur supérieure à 2 ou même indéterminée. Dans l'exemple précédent, les unités sont par exemple des strophes et leurs éléments sont des vers représentés par par leurs rimes, mais la même relation formelle peut se réaliser dans divers types d'unités et de diverses manières.

*Enchaînement* est souvent pris dans un sens plus précis spécifié<sup>58</sup> ici comme *rétrograde*, ou *rétro-enchaînement*, ainsi défini : l'enchaînement est *rétrograde* (*concaténation* est souvent pris en ce sens) si e1 et e2 sont respectivement dernier et premier de U1 et U2. Exemple : dans un huitain de Villon rimé ( *abab cdcd* ), on peut considérer qu'il s'agit d'une strophe paire-de-quatrains rimiquement rétro-enchaînés, car le second quatrain a pour rime initiale la rime conclusive du précédent ; le même enchaînement peut former des chaînes de longueur indéterminée, comme dans une suite de quatrains rimés en *abab bc bc cdcd...* etc., ou une suite de distiques rimés en *ab bc cd de ef...* etc., ou comme dans l'épître de Clément Marot à une demoiselle malade (à ne pas confondre avec une série de ( *aa* ) rétroenchaînés), ou encore dans une suite de tercets ( *aab* ) rétroenchaînés en *aab bbc ccd...* comme dans la « complainte Rutebeuf ». Il y a enchaînement rétrograde par *répétition* de vers au niveau de la séquence de couplets d'une chanson comme *En passant par la Lorraine* où chaque nouveau couplet a pour vers initial le vers conclusif du précédent. Cette dernière technique est banale dans de nombreuses traditions orales, le pantoun\* malais, sous la forme imitée en Europe sous le nom de pantoum, en offre un exemple ; il faut pour s'en apercevoir distinguer les séquences pertinentes (parfois entrelacées\*) de couplets ou distiques dont chacun a pour "vers" initial le vers conclusif du précédent. Il y a enchaînement rétrograde dans les formulettes enfantines du genre *Trois p'tits chats, Chapeau d'paille, Paillason...*, dont, souvent, chaque expression (généralement 3v) a pour séquence phonémique initiale la séquence phonémique conclusive (catatonique) du précédent<sup>59</sup>. L'enchaînement rétrograde est encore, parmi d'autres choses, l'un des éléments formels utilisés, sous diverses modalités, notamment par les grands rhétoriciens dans l'organisation des rimes, syllabes (?) et mots conclusifs de vers ou sous-vers (cf. batallage\*)<sup>60</sup>. C'est encore

<sup>58</sup> *Concaténé*, terme que Verrier (t. 1 chap. 25 p. 221) dit emprunter à « la logique » et au dictionnaire de Hatzfeld-Darmesteter, est parfois pris en ce sens restreint (la notion de *concatenatio* est très ancienne pour l'enchaînement rétrograde par la rime de vers à l'époque médiévale). Ce terme est donc utile, mais il me paraît également utile d'avoir une notion qui rappelle à la fois la notion générale d'enchaînement et l'espèce (*rétro*).

<sup>59</sup> Et non simplement la syllabe dernière, ou même conclusive\* : l'élément de l'enchaînement n'est donc pas forcément une syllabe, même s'il est souvent renforcé en ce sens.

<sup>60</sup> D'où une débauche d'épithètes érudites au mot *rime* dans certains lexiques.

(anciennement) une rhétorique d'argumentation, notamment dans la dispute, pour laquelle la fable de l'Huître et les Plaideurs peut servir d'exemple<sup>61</sup> ; et c'est encore, en tradition orale enfantine, une technique ludique dans les *randonnées* du type *Dans Paris y a une rue, dans cette rue y a une maison, dans cette maison y a un escalier...* (cf. Arleo 1997:35) (rétro-enchaînement notionnel, voir lexical ; dans ce cas notamment, l'enchaînement rétrograde est souvent caractérisé comme *anadiplose*).

Les tercets en (aba), parfois nommés *terzine*, de la Divine Comédie, formant une chaîne commençant en aba bcb cdc... etc., sont comme ceux de la complainte Rutebeuf enchaînés en b → a, et les chaînes qu'ils forment ne méritent pas moins le nom de *terza rima* ou *tierce rime*. Or un tercet (aba) peut apparaître comme une variante invertie\* d'un tercet pur\* en (aab). Dans cette perspective hypothétique, les chaînes en aab bbc ccd... et celles en aba bcb cdc... sont, également, des chaînes rétro-enchaînées de tercets "classiques"\* purs ou invertis selon le cas. Cette seconde forme, peu employée dans la poésie française post-médiévale, s'écarte de la tendance classique, notamment, 1) par le rétro-enchaînement, 2) par le fait qu'une sorte de module inversé y apparaît en fonction initiale ou non-terminale, 3) par le fait que des modules (non rimiquement saturés) y fonctionnent comme stances\*.

**Rétro-enchaînement Intégré/externe.** Par comparaison avec un huitain (abab bcbc) dont où le second quatrain de type (abab) est rétro-enchaîné au précédent par sa propre rime initiale (*rétro-enchaînement intégré*), dans une strophe en (abab bcdcd), on peut considérer qu'il existe un second quatrain rétro-enchaîné au premier par préfixation d'une rime enchaînante (*rétro-enchaînement externe*), comme dans certaines ballades de Charles d'Orléans<sup>62</sup> (milieu du XV<sup>e</sup> siècle). Ainsi dans ce couplet de la ballade *Nouvelles ont couru en France* :

Nouvelles ont couru en France		
Par mains lieux que j'estoye mort,	ab m1	
Dont avoient peu desplaisance		
Aucuns qui me hayent a tort ;	ab m2	ab ab
Autres en ont eu desconfort,	b	
Qui m'aiment de loyal vouloir		
Comme mes bons et vrais amis.	cd m1	b cd
Si fais a toutes gens savoir		
Qu'encore est vive la souris.	cd m2	b cd cd

où le premier module du second (ab ab) de timbre cd cd est préfixé d'un vers en b qui l'élargit peut-être en groupe de trois vers et élargit le quatrain en quintil bcdcd. Ainsi est construit, dans *Le Parnassiculet contemporain* (recueil parodique, 1872) *Le convoi de la bien-aimée* suite de dix quatrains (abba) dont chacun à partir du second est augmenté à l'initiale d'un vers conclu par le même mot que le dernier vers du précédent, d'où ce schéma rimique : abba, acddc, ceffe, eghhg, .... De même, dans le dizain préclassique (abab bc cdc), la relation de rétro-enchaînement du module intermédiaire D avec Q1 et de Q2 avec D enchaîne indirectement Q2 à Q1, en sorte qu'on peut voir dans ce rythme une autre sorte de variante du rythme (abab bcbc) à rétro-enchaînement extériorisé en un module de transition.

**enclitique.** Clitique postposé comme *le* dans *dis-le*. « Postclitique » énerverait quelques soi-disant<sup>63</sup> puristes, mais serait plus clair. A l'égard du critère\* métricométrique M de "prétonique" de mot, les enclitiques postverbaux sont considérés comme intégrés au mot-base.

<sup>61</sup> Dans cette fable, le rétro-enchaînement rimique semble s'articuler sur le rhétorique, cf. Cornulier 1992a. Sur la combinaison de diverses modalités de l'enchaînement rétrograde y compris dans le batelage et l'enchaînement entre (ab) successifs, cf. Cornulier 1997a et b. Sur les *randonnées* et *Trois p'liis chats*, voir Andy Arleo 1997.

<sup>62</sup> Ballade n° 105 ou LXXXII de Charles d'Orléans (1992, *Ballades et rondeaux* édités par J.-Cl. Mühlenthaler en Livre de poche, coll. Lettres Gothiques, p. 334). Cf. un relevé métrique de Kathia Le Ruyet, 1992, et Charles d'Orléans 1992 (mémoires de maîtrise, C.E.M.).

<sup>63</sup> Mélanger des morphèmes français empruntés au latin et des morphèmes français empruntés au grec n'est pas mélanger le latin et le grec.

**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 de rythme symétrique (égalité de longueur des sous-mesures), ou le fait qu'il soit de longueur métrique totale paire, ou que ses hémistiches le soient, c'est en donner une analyse endométrique : cette métrique lui serait interne. Et de même, considérer que le *rapport* ou *proportion* de 6 à 4 (égal à 2/3) est fondamentalement métrique dans le 4-6v, 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. Un cas d'endométrie (ou quasi-métrie) plausible est celui du 444 à son origine, sinon définitivement, dans la mesure où il a pu être favorisé d'abord par sa périodicité interne ; encore s'agissait-il tout de même, relativement à chaque 4v, d'une relation exométrique.

**enjambement.** Qu'un syntagme ou une unité de sens « enjambe » ou chevauche une frontière d'expressions métriques, par exemple un entrevers ou plus encore une césure, cela est banal dans la poésie classique et n'est généralement pas remarqué : *Les amoureux fervents et les savants austères* franchissent tranquillement, en syntagme nominal coordonné, la césure du premier vers des *Chats* de Baudelaire sans qu'aucun commentateur crie à l'*enjambement*. La notion traditionnelle d'*enjambement* sert donc en fait, plus précisément, à distinguer des cas où l'enjambement d'une frontière d'expressions métriques par une unité grammaticale ou discursive semble être remarquable et produire, par exemple, un effet de discordance, comme dans *Il fit scier son oncle + Achmet entre deux planches / De cèdre...*, où, si on le traite le vers en 6+6 (comme sans doute son auteur, Hugo), l'oncle Achmet claque à la césure. En lui-même, le terme d'enjambement comme signifiant simplement un franchissement de frontière d'expressions métriques ne caractérise donc pas conceptuellement ce qu'il vise à épingle.

Le *Traité de Mourgues* (1724 : 171) au chapitre *des Vers Enjambez* commence ainsi : « C'est un *Enjambement* vicieux dans la Poésie Française, que de pousser le Sens, qu'on aura commencé dans un Vers, jusques dans le Vers suivant, & de reprendre là quelque sens nouveau, avant la fin du Vers » (italiques miennes). De manière analogue au chapitre *de la Césure* (1724 :183) : « On doit éviter d'*enjamber* du premier Hémistiche au second : je veux dire, que si on porte un sens au delà de la moitié du Vers, il ne faut pas l'*interrompre* avant la fin » (cas de l'oncle Achmet). Tout est dans l'addition ou dans la relation conditionnelle qui distingue les enjambements vicieux des enjambements corrects, c'est-à-dire qui ne sont pas des *enjambements* si on restreint cette notion... aux vicieux. Mourgues aurait pu dire : si le sens enjambe la césure (sous-entendu : il le peut), il doit aller jusqu'au bout du sous-vers (là est la norme). Ce qu'on distingue ainsi, c'est donc, en fait, quoiqu'indirectement, plus précisément qu'un enjambement de frontière d'expressions métriques, un manque de consistance de la seconde expression métrique (sous-vers conclusif, vers...), et plus précisément sa divergence\* initiale. Par la notion d'enjambement, on met le doigt sur l'entrevers ou la césure, mais c'est à un vers ou à un sous-vers qu'on a mal.

Les enjambements (notables comme discordants) sont donc souvent envisagés d'une manière dissymétrique relativement aux expressions métriques E1 et E2 dont ils concernent la frontière. Dans le cas précédent, l'unité enjambante est envisagée comme appartenant plutôt à E1 (ou plus généralement au contexte antérieur à E2) et débordant plus ou moins légèrement dans E2 ; le débordement dans E2 est alors désigné de nos jours comme *rejet* ; si, inversement, l'unité enjambante est envisagée comme appartenant plutôt à E2 (ou au contexte postérieur à E1) et comme anticipée

plus ou moins brièvement dans E1, le segment anticipant est souvent désigné comme *contre-rejet*.

Si les critères métricométriques M, P et C, qui caractérisent plutôt la cohésion (supposée insuffisante) à la frontière d'une éventuelle expression métrique, sont tout de même assez efficaces pour repérer au moins statistiquement certaines discordances, c'est au moins en partie pour une raison indirecte liée à la brièveté relative des "clitiques", prépositions monovocaliques et "mots" : un 6-6v M6, c'est-à-dire dont la 6<sup>e</sup> voyelle est prétonique de "mot", a les plus grandes chances d'avoir un hémistiche terminal divergent à l'initiale en commençant strictement par une fin de mot en rejet (pour que h2 soit cohérent dans un 6-6 M6, il faut un mot de longueur anatonique 7 au moins, comme dans *Solidaires dans l'indivisibilité* (Verlaine) où h2 peut se confondre avec le copposant { divisibilité }. Il est beaucoup moins improbable qu'un 6-6v CP6, c'est-à-dire dont v6 appartient à un "proclitique" ou à une préposition monovocalique<sup>64</sup>, ait un hémistiche final cohérent, comme : { L'ombre des arbres dans } { la rivière embrûmée } (Verlaine) où h2 est un syntagme nominal ; mais tout de même, dans ce cas, h1 présente une divergence terminale (contre-rejet *dans*) d'autant moins anodine qu'elle est brève<sup>65</sup> : un défaut de consistance de h1 est ainsi impliqué. Ainsi les critères C et P ne sont généralement pas, à l'échelle de sous-mesures de longueur minimale 4, purement et simplement des critères d'adhérence d'une voyelle à l'autre, et à travers leurs frontières, il tendent à caractériser les expressions métriques elles-mêmes.

Cf. **concordance\***, **divergent\*** et § 2.7.3.

**entrelacement**. Cf. **arborescent\***, **pantoun\*** et § 3.5.5 n. 102.

**équivalence contextuelle/culturelle**. Cf. § 2.7.1. **Équivalence matérielle / structurelle** (plutôt que « structurale »). Cf. § 3.1.1 et Cornulier, 1993a.

**équivalence composée**. Équivalence entre des composés fondée sur des équivalences respectives de leurs composants, comme celle de AB avec AB, si on la considère comme résultant de l'équivalence élémentaire de A avec A et de B avec B. Exemple : la ressemblance (mètre) d'un 4-6v avec un autre 4-6v, considérée comme résultant de l'équivalence des deux 4v entre eux et des deux 6v entre eux ; le choix de cette perspective, dans ce cas, dépend du niveau qu'on considère comme central (cf. **vers**). On peut analyser le 6+6v 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 si on l'analyse en distiques, il peut s'agir d'une équivalence composée en ab. Cf. § 3.1.2.1 n. 19.

**équivalence partie-tout**. Voir **décrochage rythmique**.

**Évidence immédiate de la structure métrique** (Principe d'). C'est un principe fondamental de la poésie métrique classique que la métrique du poème en soit évidente immédiatement et spontanément à première lecture (pour un contemporain familier du système). La pauvreté du répertoire des mètres (dans certains corpus, longueurs simples (non supérieures à 8), 4-6 et 6-6), la Contrainte de discrimination, la Fiction Graphique et la Langue des vers convergent à rendre possible cette évidence.

Cf. AP : 110-111.

**exométrique**. Cf. **endométrique\***.

**expression**. Ce terme peut désigner ici un segment quelconque d'un texte (même mal formé). Une expression associée\* à une forme métrique est au besoin désignée comme *expression métrique* : exemple, la séquence des (parties de) mots constituant un vers (associée au mètre) ou un sous-vers (associée à une sous-mesure). Cf. **association**.

Il serait plus conforme aux habitudes des linguistes d'appeler *segment* ce qu'on nomme ici *expression*. Mais la notion de segment présuppose une totalité dont le segment est une portion, et une sorte de découpage (segment de = portion découpée dans). Il est en effet habituel d'analyser une partie quelconque d'énoncé ou même son

<sup>64</sup> Cf. critères métricométriques.

<sup>65</sup> Encore que *dans* puisse récupérer rythmiquement l'e posttonique d'*arbres* et ainsi sonner 2 plutôt que 1.

rythme à la lumière de la totalité de la structure définitive de l'énoncé achevé. Mais notre esprit peut analyser et rythmer la parole en temps réel, à mesure qu'elle se développe dans le temps ; ce qu'à un moment donné il a reçu et traité de qui ne sera peut-être une phrase que plus tard, dûment amplifié, n'est pas forcément, au premier moment où il est traité, un segment d'une totalité qui n'existe encore pas. Quant au mot expression, il sert parfois, en logique ou linguistique formelle, à désigner des séquences quelconques d'éléments d'alphabet, à l'intérieur desquelles on peut distinguer des expressions bien formées et des expressions mal formées.

## F

**féminin** (cf. *posttonique*) / **masculin** (cf. *anatonique*). Une voyelle est dite **féminine**, ou **masculine**, selon qu'elle est postérieure, ou non, à la dernière voyelle stable (DVS) du plus petit constituant\* la comprenant qui possède une voyelle stable. Toute voyelle stable, ne pouvant être postérieure à elle-même, est donc forcément masculine. Exemples (en supposant toutes les options d'*e* réalisées, et non pas inemployées) : le premier *e* optionnel de [fenɛtʁə] (*fenêtre*), mot dont la DVS est [ɛ], est masculin, et le second, féminin ; l'*e* optionnel de [ʒə] est masculin dans [ʒədi] (*je dis*), féminin dans [diʒə] (*dis-je*), parce que dans le premier cas seulement il est non-postérieur au [i], DVS de son premier constituant supérieur possédant une telle voyelle (*je dis*). — Une expression peut être dite **féminine** ou **masculine** selon que sa dernière voyelle est féminine ou masculine.

Si la dernière voyelle masculine (DVM) d'une unité grammaticale U est nommée par convention *tonique de U*, alors une féminine peut-être dite *posttonique de U*, et une masculine (non féminine, donc non *posttonique de U*), *anatonique de U*.

Dans une structure arborescente, la relation *anatonique de* est remontante (dans la structure en constituants), en ce sens que si une voyelle *v* n'est pas post-DVS d'une unité quelconque U, elle est forcément non post-DVS de toute unité contenant U, et la propriété *posttonique de* est descendante en ce sens que si une voyelle est post-DVS de U, elle est forcément post-DVS de toute unité contenue dans U (et contenant *v*). Dans ces conditions, *féminin* peut se définir simplement : post-DVS d'une unité grammaticale quelconque.

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 qui soit le plus petit qui comprenne l'*e* en question et au moins une voyelle stable (structure morpho-syntaxique arborescente\*). On peut donc s'attendre à rencontrer parfois des difficultés dans la caractérisation d'un *e* comme féminin ou masculin lorsqu'on en aura à identifier son plus petit constitué 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 pré-DVS de *erons* ou de *ement*, si on analyse le mot, conformément à une tradition scolaire, en une base *travail-* ou *gracieus-* et une désinence *-erons* ou *-ement* ; pour des raisons de phonologie et de morphologie<sup>66</sup>, 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 féminine<sup>67</sup>) ; cette hypothèse morphologique est souvent écartée avant d'être aperçue, parce qu'on n'aperçoit pas la base supposée, *travaille-* dans une forme comme *travaille* 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),

<sup>66</sup> Cf. Cornulier, 1977a et 1994b.

<sup>67</sup> 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 *affreuse- / Ment* (cf. Cornulier, 1979).

et qu'ainsi *travaille* peut aussi bien se dériver de *travaille + a* que de *travail + 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 non.

2) Dans *Dès que Paul boit, il boîte* [dekapoɪbwailbwat], 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]<sup>68</sup>, alors qu'un *e* féminin (« posttonique ») ne serait pas systématiquement indispensable devant pause. Un mot tel que *quoique* peut soulever le même type de problème ; sa graphie 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 | albevepøby] que [kwak | albevepøby], et en cas de pause définitive (phrase suspensive), certains disent plutôt *quoiqueu...* que *koik*, comme on dit péremptoirement *Parce queu !* et non *Pask !* 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 *quoique* relativement à laquelle il est post-DVS), 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*, post-DVS et pré-DVS 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.

**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) A toute graphie d'*e* optionnel\* correspond une voyelle, sauf si celle-ci est sujette à FG3 ci-dessous (convention 1 ou « **FG1** ») ; 2) Sauf devant mot non jonctif à l'intérieur du vers, toute graphie de consonne dernière de mot est non-muette ou du moins est pertinente métriquement, au voisement près (convention 2 ou « **FG2** ») ; 3) A 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 un peu 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).<sup>α</sup>

**fond / insertion.** Cf. *prosimètre* et AP : 189-190.

**formatage métrique.** Techniques diverses de d'identification des expressions métriques dans la manière dont elles sont présentées, en particulier graphiquement. Dans la

<sup>68</sup> Cf. Cornulier, 1999.

α. Il n'y a donc pas "élision" d'*e* instable à la fin des vers féminins.

poésie littéraire traditionnelle, les vers sont graphiquement formatés, et les strophes le sont fréquemment (stances\*), mais sous-vers et modules ne le sont généralement pas. Il peut être commode de distinguer par des termes différents les niveaux de formatage, par exemple *alinéas* pour le niveau 1 (expression à initiale début de ligne et majuscule), *paragraphes* pour le niveau 2 (stances), encore que ce dernier terme soit souvent pris comme général (on peut alors parler de paragraphes de niveau 1, 2, etc.).

Ne pas confondre le formatage métrique avec le formatage non-métrique ou "sémantique" qui parfois s'y superpose. Exemple : un passage à la ligne, mais parfois avec décrochage vertical plutôt que retour à la marge initiale, peut signaler un changement de personnage dans un dialogue ou quelque autre discontinuité discursive sans signaler un changement de vers ou de strophe. En ce cas, la technique de formatage non-métrique par regroupement vertical est distincte de la technique de formatage métrique, mais ce n'est pas toujours le cas ; ainsi parfois, dans une suite de strophes graphiquement formatées (regroupements selon l'axe vertical), un paragraphe peut n'avoir aucune pertinence métrique.

Cf. AP: 173-174 n. 108.

## G

**gémignée (strophe).** Strophe composée de deux sous-strophes de même schéma rimique, par exemple ( a a b b ), composé de deux ( a a ), et ( a b a b b c b c ) ou ( a b a b c d c d ), composés de deux ( a b a b ). Une strophe rimée ( a b a b b c c b ) peut être considérée comme gémignée en tant que composée de deux ( a b a b ).

**genre** prosodiquement masculin ou féminin d'une expression. Ce terme s'est surtout répandu après le début du XX<sup>e</sup> siècle chez des métriciens français pour désigner les deux « catégories »<sup>69</sup> des rimes ou expressions ou leur « nature » (Quicherat, 1850) selon qu'elles sont *masculines\** (de cadence de longueur 1) ou *féminines\** (cadence 2). Cf. **cadence**, terme plus ancien qui pourrait servir comme plus général.

Cette extension du genre morpho-lexical au rythme est médiocrement heureuse, puisqu'elle fait dire qu'un substantif masculin comme [ s p e k t a k l a ] (*spectacle*) ou [ ʒ a n r e ] (*genre*) est "féminin", et un substantif féminin comme *maison* "masculin" rythmiquement ; de même [ d i s j e ] (*dis-je*), qui n'a pas de genre (lexical), serait rythmiquement féminin. De là, le passage au terme de *sexe* pour désigner la cadence des rimes est assez ridicule, hors des cas particuliers où on peut vouloir faire allusion au fait qu'un poète, tablant sur la terminologie *masculin/féminin*, a pu supposer ou suggérer une convenance ou une analogie entre la catégorie lexicale (féminin, masculin) et le sexe (femelle, mâle) ; par exemple quand un malin comme Verlaine suggère l'homosexualité en ne pratiquant par l'Alternance\*.

**glissante.** Sont appelées ici (*consonnes*) *glissantes* (cf. anglais *glide*) les consonnes\* [ w ]<sup>x</sup> [ ɥ ], [ j ], groupe pertinent (solidairement avec celui des voyelles) relativement aux faits de jonction\*, donc d'Élision Métrique\*, puisque les mots commençant par une voyelle ou une glissante fixe sont jonctifs ou disjonctifs selon le cas (*ami, hasard, yeux, yaourt*), alors que tous les mots commençant par une consonne non-glissante sont disjonctifs.

**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

<sup>69</sup> Comme dit Grammont (1965) au chap. IV sur la rime. « Genre » a probablement pu apparaître incidemment à diverses époques, comme je crois chez Marmontel. Suberville (1940) parle de *genre métrique*. La banalisation du terme est assez récente.

α. Police défectueuse : il faudrait plutôt le symbole [ w ] .

segmentations of the rhyme scheme ». La ponctuation\* peut apparaître comme une méthode particulière d'analyse grammétrique.

## H

**h aspiré.** Cf. **Jonctif**.

**hécatonhexècontaocetosyllabe.** Sonnet d'alexandrins. *Les hécatonhexècontaocetosyllabes de Baudelaire comptent parmi les plus beaux de la langue française, mais Hugo ne s'adressait hécatonhexècontaocetosyllabiquement qu'à de très jeunes femmes.*

**hémistiche.** Sous-vers\* d'un vers n'en comportant que deux (*hémi* signifiant *demi*)<sup>70</sup>.

**hétéro-métrique, -strophique.** Voir **monométrique**.

**hexamètre dactylique.** Vois **trame**, François.

Chap. 2, Annexe 1, A.

**hiatus.** L'**hiatus 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 succession de voyelles, et est plus précisément un **défaut d'Élision Métrique** (non-élision de voyelle à l'intérieur du vers devant mot jonctif, compte tenu de la Fiction graphique). Voir **Fiction Graphique** et **Élision Métrique**.

## I

**immanence de la structure métrique.** Une caractéristique de la métrique littéraire (tradition écrite), 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, et conditionnée par le formatage graphique), 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 en phonèmes. 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**.

**intervalle (prosodique) de césure.**

En supposant d'abord déterminée la mesure, donc les voyelles conclusives d'un vers composé, on peut se demander où est sa césure, c'est-à-dire comment il se décompose en hémistiches ou sous-vers, conformément à la Condition d'Association. Par exemple, étant donné le vers [zəkuryzɛlɛpənɛsɪledemaɛ] *Je courus ! et les Péninsules démarrées* (Rimbaud 1871), on peut se demander quels sont les sous-vers et leurs frontières (césures) dans les hypothèses de rythme métrique 66 et 354.

Suivant la Condition d'Association\*, dans l'hypothèse 66, v6 étant la première voyelle de *Péninsules* doit être la DVM de h1 ; h1 doit donc se terminer après cette voyelle, mais avant la première masculine suivante, à savoir le [ɛ̃] du même mot.

<sup>70</sup> On prétend parfois 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* (Quicherat (11), Tobler (107), etc. Littré), mais cette restriction (à des vers en 5-5 ou 6-6...) n'est pas traditionnelle (*hémistiche* se dit des sous-vers du 4-6), et surtout sa pertinence métrique n'est pas établie : 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 6v, et que son second sous-vers est équivalent aux sous-vers terminaux d'autres alexandrins, donc est un 6v. 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.

L'intervalle de césure 66 va donc du [e] au [ẽ] de *Péninsules*, ces deux bornes étant exclues. Reste à déterminer plus précisément la frontière des expressions métriques en fonction du Principe de Concordance optimale : on peut estimer que pour un lecteur sensible à la composition morphologique du mot (comme fut sans doute Arthur Rimbaud), c'est la frontière des morphèmes *pén* et *insules* ; mais pour un lecteur insensible à cette composition, la frontière syllabique de *Pé-ninsules* peut prévaloir

Dans l'hypothèse 354, v3 devant être la DVM du sous-vers 1, la frontière SV1-SV2 doit se situer dans l'intervalle entre v3, [y] du *courus*, et la première VM suivant, à savoir [e] (et). En supposant la liaison [kuryze] (*courus et*), le Principe de concordance optimale impose la césure [zakuryz-e], indifféremment à l'enchaînement syllabique. La voyelle 8, [y] de *Péninsules*, devant être la DVM de SV2, la césure frontière de SV2-SV3 doit se situer dans l'intervalle entre ce [y] et la première VM suivante, à savoir la première voyelle de *démarrées* ; le Principe de concordance optimale favorise alors comme césure la frontière syntaxique de *Péninsules — démarrées*.

Lorsqu'entre les deux VM bornes de l'intervalle de césure il existe au moins une voyelle féminine ou posttonique, alors, si la césure est synthétique\*, c'est-à-dire si le second sous-vers est sujet à la contrainte d'autonomie<sup>α</sup> rythmique et ne peut emprunter son rythme métrique que de sa propre substance, l'intervalle de césure est restreint entre la DVM du premier sous-vers et la première voyelle (métrique) suivante, même féminine. Par exemple, si <sup>α</sup>voulait traiter le même vers en 354, mais avec dernier sous-vers autonome rythmiquement, ce sous-vers devrait contenir v9, à savoir l'e posttonique de *Péninsules*, et, par suite, la césure déchirerait nécessairement ce mot en *Péninsu — les démarrées* ou *Péninsul — es démarrées*. Cette hypothèse est formulée ici à titre purement... hypothétique, car on sait que vers 1871, les césures ternaires ou semi-ternaires étaient analytiques, contrairement à la césure 66. Cf. alexandrin.

Remarque. La notion d'intervalle prosodique de césure peut être pertinente pour l'analyse du traitement d'un vers dont les voyelles métriquement conclusives (dernières de sous-mesures) sont déterminées avant que ne soit déterminée la décomposition en sous-vers. Mais d'autres situations peuvent exister, pour lesquelles cette notion peut perdre sa pertinence. Tel est le cas notamment pour un lecteur de vers quand les sous-vers sont graphiquement imposés par un formatage quelconque ; ainsi pour un lecteur du texte de *La Samaritaine*, pièce d'Edmond Rostand (1897)<sup>71</sup>, même si le contexte n'y favorisait pas d'emblée le rythme 444, le vers ainsi imprimé :

*Ton nom répand — toutes les huiles — principales,*

imposerait d'emblée ses césures grâce aux tirets de l'auteur, et, en rythmant les sous-vers solidairement, le lecteur, à partir de leur DVM, pourrait quasi-automatiquement reconstituer le rythme 444. Tel est le cas des frontières de vers présentés en alinéas métriques à un lecteur pour qui, dès lors, ces expressions métriques peuvent être déterminées avant leur mesure, et en tout cas n'ont pas à être déterminées à partir de la mesure.

**inverti** (strophe, module). 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 **inverties**). Cf. **module**.

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 concrètement tirées d'une séquence ab ab par permutation des mots ou des vers rimant ; mais que les deux types de formes sont apparentées.

<sup>71</sup> Citée ici d'après l'édition Fasquelle, 1930.

<sup>α</sup> "autonomie" ou "indépendance" ...

Le terme d'*inverti* est commode<sup>72</sup>, mais il se pourrait que la notion pertinente soit plutôt celle d'*anticipation* de la rime globale, dont la position la plus naturelle est dernière, en sorte que sa position avant-dernière peut apparaître comme anticipée.  
**isochrone, isochronie.** Cf. § 2 Annexe B.  
**isométrique.** Voir monométrie.

## J

**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 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 dits *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 phoniquement 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 commencent par une consonne non-glissante<sup>73</sup>. Inversement sont *jonctifs* les mots 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 [ã] 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* 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 [ddã°] après voyelle), l'absence d'élision morphologique est due au caractère arbitrairement disjonctif du morphème *hors*.

<sup>72</sup> Il est employé par Martinon (1912).

<sup>73</sup> 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*.

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\*<sup>74</sup>.

## L

**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* sont des [ʃjẽ] et n'ont une voyelle, tous les *lions* sont des [liõ] et en ont deux et toutes les *jeunes filles* sont des [zœnəfijə] et en ont quatre : tel est leur usage. Cf. § 4.1.

**liaison.** Cf. **jonction**, et p. 153 n. 67.

**liaison honteuse.** Cf. § 4.4.2.

**libre.** Voir **vers**.

**Ilmerick.** Forme fixe de tradition orale anglaise à métrique chronologique. Cf. AP : § 2 Annexe B.

**loi des huit syllabes.** Voir **syllabe**.

**longueur propre/contextuelle (augmentée).** Voir **anatonique**.

**lyrique (coupe ou césure).** En métrique française, on parle de coupe lyrique (Tobler) Voir **césure lyrique\***.

## M

**masculin, voir féminin.**

**médiévale (métrique).** Cf. 3.1.2, n. 3.

**mêlé (rimes ou mètres ou vers mêlés).** On parle traditionnellement de *rimes mêlées* quand les vers sont rimés, mais sans régularité apparente, notamment sans périodicité ou conformité à un modèle reconnu ; de même on peut parler de *mesures* ou *mètres mêlés* pour caractériser des vers mesurés, mais sans régularité systématique apparente, notamment sans périodicité. On nomme souvent *vers mêlés* des vers rimés ou mesurés sans règle de combinaison apparente ; dans la poésie classique, le *mélange* des mètres va rarement sans celui des rimes.

Une propriété qui distingue manifestement les *vers mêlés* (à mètres mêlés) des *vers libres* (au sens moderne) est que chacun des vers mêlés a une forme métrique immédiatement identifiable, soit que sa longueur anatonique totale soit inférieure à 9 (vers simple), soit qu'elle puisse être reconnue conforme à un stéréotype du répertoire classique (généralement 6-6 ou 4-6). La liberté ou irrégularité consiste alors dans la combinaison des vers, non dans la forme de chacun d'eux.

Parfois de même, mais moins systématiquement, le *mélange* des rimes n'empêche de pas de reconnaître une suite de groupes de vers dont la combinaison est libre, mais donc chacun est conforme à un modèle reconnu (type strophique), comme dans certaines pièces en vers mêlés de la première moitié du XVII<sup>e</sup> (Voiture). Ce mélange rimique respectait généralement au moins la Règle des deux couleurs\*, et à partir d'une certaine époque l'Alternance même au frontière de groupes internes.

Voir § 3.2.1 n. 60.

**mesure, mètre, sous-mesure.** Se dit spécialement d'une forme métriquement pertinente de vers ou de partie de vers, qui est généralement dans la poésie littéraire française

<sup>74</sup> Le fait peut dire [sɛlbəzɛz] pour *C'est le bazar*, mais non [sɛlbəzɛr] pour *C'est le hasard*, montre que dans les cas d'un mot comme *hasard*, la disjonctivité est une conséquence d'une propriété plus profonde (séparabilité syllabique) ; cf. Cornulier (1981). 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).

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  $\tilde{e}$   $\tilde{a}$  e  $\tilde{e}$  a  $\tilde{a}$  ] (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 (4-6v), peuvent être dites *sous-mesures*.

**mètre fondamental ou de base (périodique)  $\neq$  contrastif (clausule)**<sup>75</sup>. 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). Il s'agit en fait généralement du mètre (périodique) à l'échelle de la suite des vers éventuellement regroupés en strophes, les conditions ci-dessus impliquant que la périodicité apparaît (plus ou moins) au sein même de chaque strophe.

Les mètres différents du mètre fondamental peuvent être considérés comme **contrastifs**, spécialement s'ils apparaissent après lui ; 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 normal  $\neq$  de substitution ou d'accompagnement**. Dans un poème où 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 et était conforme à la périodicité, la forme Y peut être dite *de substitution* par opposition à la forme X *normale* ou réellement périodique<sup>76</sup>. Ainsi, à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>, 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 ; dans la mesure où la forme Y s'emploie mélangée à la forme X, qu'elle accompagne toujours contextuellement, et non seule, dans un poème où elle définirait elle-même la périodicité, elle peut être dite *d'accompagnement*.

Les deux notions d'accompagnement et de substitution, quoiqu'elles se recoupent dans certains cas, ne sont donc pas équivalentes. Ainsi, au milieu du XIX<sup>e</sup>, quand certains poètes surimpressionnent dans l'alexandrin le rythme endopériodique 4-4-4 au rythme périodique 6-6 plutôt qu'ils ne l'y substituent, il peut y voir accompagnement, et tout au plus compensation, sans substitution.

**métricométrie**. Méthode d'observation distributionnelle en vue d'une éventuelle analyse métrique<sup>77</sup>; cf. **critères\* métricométriques**.

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 Féminines, en combinaison avec l'idée que les 12v qui ne sont pas mesurables en 6+6

<sup>75</sup> Suite notamment aux objections d'É. Gomez, je renonce ici au couple terminologique *mètre de base*  $\neq$  *mètre contrastif* et *mètre fondamental*  $\neq$  *mètre d'accompagnement*, qui a souvent prêté à confusion, d'abord parce que *base* et *fondement* disent la même chose, en sorte que je renonce à les opposer et appelle ici *normal* le mètre que j'appelais auparavant *fondamental*.

<sup>76</sup> *Périodique* est souvent préférable à *normal*, notion vague, mais n'est pas toujours pertinent, par exemple dans des vers mêlés.

<sup>77</sup> Cette méthode est utilisée (éventuellement modifiée) ou présentée et discutée notamment dans ThV, Plénat (1983), Beltrami (1984), Murat (1984), Huybrecht (1990), Billy (1990), Beaujeu (1993), Gouvard (1994b), Dominicy (1999).

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 construire des observations reproductibles permettant de dégager (le cas échéant) des régularités remarquables et des arguments en faveur d'une analyse en rendant compte, 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<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup>, dans la mesure où le SNCF 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 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 (césure synthétique ou analytique).

**métrique.** Les propriétés rythmiques du discours sont dites, plus précisément, *métriques* (adjectif) quand elles présentent des régularités remarquables qui peuvent déterminer des réseaux systématiques d'équivalences. La *métrique* (substantif) désigne ces réseaux d'équivalences systématiques, ou leur étude. Il s'agit là de l'extension d'un sens plus restreint à l'origine (grec) : la *métrique* peut désigner plus restrictivement l'étude des *mètres*, équivalences systématiques de vers spécialement quant à leur forme anatonique.

Dans son sens large, la notion de *métrique* (et de *mètre*) n'a pas grand chose à voir avec celle originelle de *mesure* (ou en grec de *metron*) ; car il y a des propriétés et formes métriques qui sont décrites sans être à proprement parler « mesurées », notamment les rimes. Et même une longueur n'a pas besoin pour exister d'être « mesurée » par un métricien, « compteur de syllabes » aux mesures duquel le vers préexiste ; et si un métricien peut caractériser un mètre français par un nombre (par exemple, 5 voyelles), il ne s'ensuit pas que l'impression spécifique qui correspond à ce mètre dans la tête d'un lecteur de vers soit numérique et par là mesurable<sup>78</sup>. La notion de mesure de tel hémistiche ou vers est encore trompeuse en ceci que la longueur anatonique\* d'une expression E n'est pas la longueur de cette expression : elle ne comprend pas les posttoniques de E et peut comprendre (récupération\*) des posttoniques antérieures à E ; ainsi caractériser E quant à la longueur rythmique qui lui est associée n'est pas, à proprement parler, mesurer E.

La *Métrique* peut donc être nommée *Rythmique* si on ne spécifie pas qu'elle a pour objet spécifique des rythmes réguliers.

**métrique syllabique indifférenciée/différenciée (quantitative, de tons, accentuelle / chronologique).** Voir § 2 Annexe.

**mixte (e).** Voir féminin (e).

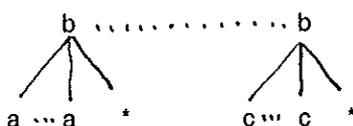
**modèle de vers.** Cf. 2.1.1.2.

**module, modulaire.** Constituant strophique de niveau supérieur au vers, pouvant entrer en relation rimique simple ou composée avec d'autres modules. On peut distinguer sous le nom arbitraire de *modules "classique"*<sup>79</sup> purs les modules de schéma rimique ( a ), ( ab ), ( aab )<sup>80</sup>, où la rime principale est fournie par la dernière terminaison de vers, qui conclut le module en même temps que son dernier vers, et où toutes les éventuelles terminaisons internes (de vers internes) riment entre elles (comme les a dans aab) ou d'un module à l'autre (comme dans ab ab) en se distinguant de la principale (a ≠ b). Cette distinction des terminaisons *principales* ou *globales* par rapport au module qu'elles concluent, et qu'elles représentent, et des terminaisons de vers qui ne représentent que le vers qu'elles concluent, apparaît mieux dans ce schéma hiérarchique d'une paire ( aab ccb ) de modules ( aab ) rimant entre eux, où les relations rimiques élémentaires sont indiquées par des pointillés :

<sup>78</sup> Cf. AP : 26-30.

<sup>79</sup> Cette étiquette est arbitraire (on pourrait aussi bien parler de modules de type 1 comme dans « La strophe classique à la lumière des *Contemplations* » (dans *Victor Hugo 2, Linguistique de la strophe et du vers*, Lettres Modernes, Minard, 1988 : 97-134).

<sup>80</sup> Ou, ce qui revient au même : ( a ), ( ba ), ( bba ).



De tels modules "classiques" peuvent être caractérisés comme modules à *rime globale* (les deux modules riment en b) par opposition aux modules à *rime distributive* dans (abc cba) ou (abc abc) comme dans la poésie italienne, où l'équivalence entre modules peut essentiellement résulter du faisceau des équivalences rimiques de vers à vers d'un module à l'autre (l'équivalence de abc et de cba peut essentiellement résulter des équivalences vers 1 = vers 6, vers 2 = vers 5 et vers 3 = vers 4).

**Module pur/inverti.** Les strophes qui sont des paires ou triplets de tercets réalisant le schéma (aab cbc) ou (aab ccb dbd) peuvent apparaître, dans la poésie classique, comme des variantes *inverties* de (aab ccb) ou (aab ccb ddb), c'est-à-dire comme des séquences de modules "classiques" dont le dernier voit sa *rime principale anticipée* d'un cran, soit un module de type (aba) au lieu de (aab); suivant cette analyse, considérer un module aba comme *inverti* (ou à rime principale anticipée), c'est considérer qu'il est globalement représenté par son avant-dernière plutôt que par sa dernière terminaison.

Les strophes "classiques" sont constituées de tels modules "classiques", dont seul le dernier est éventuellement inverti, comme dans (ab ba) comme variante invertie de (ab ab), et (aab cbc). Le fait que le module initial de telles strophes soit systématiquement pur contribue à l'*Évidence\** immédiate de la structure métrique.

**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* (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 que si elles se regroupent, elles se regroupent seulement en paires (il n'y a pas toujours regroupement; ainsi, dans un distique aa 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. La plupart des exceptions à la Monogamie dans la poésie française littéraire sont seulement des triplets (par exemple, tercets aab ou aba ou 3-modules comme ab ab ab).

Sur la « monogamie » rimique concernant le nombre des terminaisons rimant ensemble, cf. § 3.3.3, § 3.3.4.

**monométrique.** Une suite de vers périodique quant aux formes de vers est **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.

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 contraste, 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.

**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.

**mot.** Cette notion doit être précisée graphiquement pour l'usage qui en <sup>est fait</sup> effet dans les critères\* métricométriques, en particulier « M ». Dans ce contexte, le *mot* est défini graphiquement comme suite continue de lettres (mais des enclitiques unis par un trait d'union à leur base, comme dans *dis-le-lui*, seront considérés comme formant avec elle un mot)<sup>81</sup>. Suivant ce critère étroit (sans prétention scientifique), *après-midi* et *entr'aider* sont des suites de deux mots (les composants séparés par un trait d'union ou une apostrophe), mais aucune de ces suites n'est un mot (le composé), et ainsi le critère métricométrique « M » peut être appliqué (seulement) aux première et troisième voyelles de *après-midi* et à la deuxième de *entr'aider*. Ce critère rate des mots intéressants, mais est clair et facile à mettre en œuvre, et aide parfois en analyse métricométrique à cerner des régularités.

**mot-rime, voir conclusif.**

## N

**nombre vocalique ou syllabique.** Cf § 2.1.

## O

**option d'e.** Voir *e* optionnel.

**ordinale** (analyse métrique ou rythmique). Le rang *premier* ou *dernier*, c'est-à-dire à la frontière initiale ou terminale d'une unité identifiée, est directement pertinent, d'un point de vue cognitif, dans les analyses du type : « Dans telle langue, tel phénomène (accent, ton...) affecte la première (ou : la dernière) voyelle d'une unité domaine accentuel ». Il est plausible que le rang second ou avant-dernier, c'est-à-dire voisin immédiat des précédents, soit directement pertinent, dans des régularités du genre : « Tel phénomène affecte la seconde (ou : l'avant-dernière) voyelle d'une unité domaine accentuel ». Par contre, la pertinence cognitive d'un rang 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> ou 6<sup>e</sup>, etc.,<sup>∞</sup> d'une voyelle dans une séquence (par exemple), est improbable, quoiqu'elle soit souvent présumée dans l'analyse métrique positionnelle\*. Les caractérisations du type « 4<sup>e</sup> » ou « 10<sup>e</sup> » peuvent être opposées comme numériques/ aux caractérisations topologiques<sup>82</sup> de *premier* (et *second* son voisin) et *dernier* (et *avant-dernier* son voisin)<sup>83</sup>. L'analyse ordinale doit donc souvent être complétée par une analyse des *longueurs* de séquences<sup>84</sup>, en tenant compte pour le français au moins de la limitation à 8 (cf. Loi des huit syllabes\*).

ou ordinales

**ordre interne / externe, orientation,** et leur notation. Cf. chap. 2 et dans Formulaire ci-dessous, **soulignement**.

Les suites de lettres *abc* et *acb* présentent les mêmes éléments *a*, *b* et *c* (équivalence de contenu), mais pas dans le même ordre. Dans les suites *abc* et *cba*, 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 *abc* et *abc*, 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*.

<sup>81</sup> Dans ThV, la notion de mot n'était pas définie d'une manière purement graphique. Dans des études plus récentes, cette notion-critère, définie graphiquement, incluait tous les « mots » composés de parties séparées par une apostrophe ou un trait d'union, de sorte qu'aurait été codé M6 un vers tel que *J'ai démembré Henri-le-Lion de mes mains* (Hugo, *Les Burgraves*).

<sup>82</sup> Remarque : la notion de premier ou dernier ou dernier paraît linéaire telle qu'elle est définie ici, mais s'étend à des espaces à plusieurs dimensions (par ex. les petits pois qui sont *aux bords* dans une assiette de petits pois).

<sup>83</sup>

<sup>84</sup> Cf. Cornulier 1999a.

∞. C'est-à-dire dans la sensibilité rythmique, donc dans l'esprit (mind).

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 *cba* et *abc* 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 *ab*, où *a* est initial, ou *ba*, 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 *abc* et *cba* exprimant la même *chaîne* non-orientée, qu'elle commence ou se termine par *a* ou par *c*.

**orientation. Voir ordre.**

## P

**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 dissymétrique (un 4-6 dont le second hémistiche est coupé 3-3 est globalement dissymétrique et terminé par deux cellules rythmiques impaires) ; qu'un distique de 7v forme un ensemble symétrique (à total pair) ; qu'un rythme 3-3-3, pour être triplement impair, 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 § 3.2.4 n. 33.

**pantoun.** 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 galiciens<sup>85</sup> du XIII<sup>e</sup>.

Cf. AP : § 3 n. 104 et Annexe 1.4.

**paragraphe métrique.** Groupe régulier (métriquement pertinent) d'alignés métriques (vers), graphiquement formaté\*, identifiant des strophes ou stances.

Ne pas confondre le formatage en stances avec le paragraphage "sémantique" qui, chez certains auteurs, peut s'y superposer, ou exister sans lui comme souvent dans des (aa) de Hugo.

**pentamètre iambique anglais, cf. quatre-six européen** et AP § 2.4 n.26, 2.6.3, 2.7.3.

**perception dynamique de la mesure, § 2.7.2.7.**

<sup>85</sup> Cf. la cinquième *cantiga d'amigo* analysée par Jakobson (1973 : 293s) à qui ce rapprochement a échappé.

**périodique** (suite, simple/binaire). Une suite *périodique* est composée d'éléments équivalents (à quelque égard) 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, *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).

Voir § 3 Annexe 1.

**PGCT (plus grande commune terminalson)**. A ne pas confondre avec forme catatonique ou rime\*.

**phonétique expérimentale**. Cf. § 2 Annexe n. 130.

**ped**. Voir trame. Cf. § 2 Annexe A.

**plon (métrique de)**. 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'e féminin sixième dans les 12-voyelles de Malherbe ? — Parce qu'ils avaient pas le droit de mettre un e féminin sixième dans leurs 12-voyelles*. De même : *La césure, obligatoire et automatique dans une position donnée pour les vers de plus de 8 syllabes...*

**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 4-6-vers<sup>86</sup>, voire 4-[3-3]. *Ponctuométrie ajustée à la conclusive* : pour l'analyse interne du vers, si une ponctuation succède à une voyelle féminine ou posttonique, il peut être révélateur d'assigner sa valeur à la dernière voyelle antérieure qui ne soit pas féminine ou posttonique ; ainsi la ponctuométrie syllabique de *Forêts, soleils, rios*<sup>87</sup>, *savanes ! — Il s'aidait* est 03 03 03 009 000 sans ajustement, 03 03 3 009 0000 après ajustement.

**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 de relever d'une conception spatiale et progressive et de favoriser ainsi une conception trop géométrique des phénomènes rythmiques.

**positionnelle (métrique, rythmique)**. On peut caractériser comme *positionnelle* une analyse présentant le vers comme une séquence de syllabes (ou voyelles) caractérisées par leur *positions* ordonnées de 1 à n pour un n-syllabe. Exemple : *L'alexandrin est une suite de 12 ou 13 syllabes dont la 6<sup>e</sup> et la 12<sup>e</sup> sont obligatoirement accentuées*. Cette analyse classique admet la notion de syllabe n-ième, selon un ordre orienté d'avant en après, et caractérisé en termes d'espaces graphiques (*positions*), pour des valeurs de n nettement supérieures à 1 ou 2. Elle s'oppose à une analyse du type *L'alexandrin comporte deux séquences de voyelles de longueur 6, dont la voyelle terminale est tonique (ou non-posttonique)*, où une notion de longueur (nombre 6) ou d'ordre extrême (*dernière*, extrême, en l'occurrence dans l'ordre d'après en avant) est substituée à celle de position 6<sup>e</sup>, de pertinence psychologique douteuse.

Cf. **ordinales**.

**prétonique de mot**. Cf. **critères métricométriques\***, M (pré-DVM).

<sup>86</sup> Cf. Chapitre sur Malherbe dans l'édition polycopiée antérieure de *l'Art Poétique*.

<sup>87</sup> Et non *rives*, cf. Steve Murphy, mars 1998.

**proclitique.** Voir **clitique**.

**progressive** (conception progressive des séquences de voyelles). Conception suivant laquelle, si la longueur d'une séquence de voyelles ou syllabes est rythmiquement pertinente, alors l'ordre exact dans lequel les voyelles apparaissent progressivement au niveau de l'audition est aussi rythmiquement pertinent. Exemple : si la longueur anatonique d'un vers est reconnue comme étant de 8 (« octosyllabique »), alors sa voyelle 5<sup>e</sup> est également reconnue comme telle.

Cf. AP: 24-25.

**proportion** ou rapport entre nombres. Cf. § 2.1.2.6.

**projection sémantique** (d'une forme rythmique, éventuellement métrique). Cf. **association mentale rythme/sens\***.

**prosimètre.** Texte constitué d'un mélange de prose et de métrique (cf. le *De Consolatione philosophiæ* de Boèce vers 520 mélangeant *metrum* et *prosa*). Dans de nombreux tels mélanges, il s'agit d'un mélange dissymétrique où des passages métriques apparaissent, régulièrement ou non, sur un fond de prose (prose mêlée de vers). Sous cette forme, le prosimètre peut apparaître comme un cas particulier d'un type plus général où des passages à métrique plus complexe apparaissent sur un fond de métrique moins complexe. Ainsi, vers 1658, dans *Clymène* (comédie), La Fontaine insère des passages de métrique variée, par exemple des ( ab ab ), sur fond d'une suite de ( aa ), et en 1669, dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, il insère des passages métriques de forme diverses dans un fond de discours en prose. Cf. Preminger & Brogan (1993 : 981) à *prosimetrum*.

## Q

**quatre-six européen (46-voyelle).** Dans la tradition française, la notion-valise de *décasyllabe*, n'évoquant qu'une longueur métrique totale (10v), recouvre un mètre bien établi en littérature, le 4+6-voyelle, et un mètre mineur dans ce domaine mais correspondant à une tradition orale de chant, le 5+5. A l'échelle européenne, une telle notion<sup>88</sup> peut correspondre à un ensemble de vers ayant en commun d'être des 46v c'est-à-dire de présenter deux sous-mesures dont l'une est de longueur totale 4 et l'autre de longueur 6 (dans un ordre parfois libre), et que ces longueurs soient directement pertinentes (comme en français) ou non<sup>89</sup>, mais pouvant différer à divers autres égards. Ainsi la forme est plus stricte dans la tradition originelle (provençale) et française jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, où le 46 est orienté en 46, alors que l'ordre des sous-mesures est devenu libre en Italie, et l'est en tradition anglaise. Les sous-vers ont été disjoints dans la tradition originelle française (composition "épique" rendant la césure dite épique possible), mais dans la tradition française classique, ils sont (censément) cosyllabés (composition dense\*). La composition est généralement dense (je crois) dans les traditions où l'ordre des sous-mesures est libre (italien, anglais...). La césure, naturellement synthétique entre sous-vers disjoints, est restée telle dans la tradition française jusqu'au XIX<sup>e</sup> (pas de récupération\*, autonomie rythmique de h2). Elle est devenue analytique (sous-vers solidaires, récupération possible) dans des traditions qui ont libéré l'ordre 46 (dans la poésie française du XIX<sup>e</sup>, quand la forme 64 s'introduit en accompagnement du 4+6, la césure 6<sup>e</sup> est fréquemment à récupération alors que la césure 4<sup>e</sup> peut rester synthétique<sup>90</sup>).

Selon les traditions linguistiques, le 46v européen<sup>91</sup> peut présenter diverses propriétés spécifiques ou complémentaires, telles que la tendance à une division dite

<sup>88</sup> Costanzo Di Girolamo (1999) propose le terme *decenario*, dans le paradigme italien, pour regrouper les variantes du 4-6v européen.

<sup>89</sup> Voir Formulaire à *italiques*. Pour un mètre rigoureusement iambique, la pertinence, comme complémentaire, des longueurs 4 et 6 peut être considérée comme n'allant pas de soi et devant être établie.

<sup>90</sup> Cependant, dans les comédies de Voltaire où la forme 6-4 s'introduit en substitut d'accompagnement du 4+6, elle reste synthétique (Jean-Luc Guilbaud 1995).

<sup>91</sup> Cf. Marc Dominicy & Mihai Nasta (1993 : 80, 85s).

iambique en 4x2-2 ou 2x2 et 6x2-2-2 ou 2-2-2 (d'où le nom du *pentamètre iambique* pour le 4=6 anglais, exemple *Ambition should be made of sterner stuff*). La désignation du 4=6 italien comme 11-syllabe (*endecasillabo*) tient à sa tendance à présenter une cadence de longueur 2 (11 = longueur totale du vers, voyelle posttonique comprise); ce vers, selon Martinon (1912 : 82), « n'est pas autre chose que le décasyllabe féminin français ».

## R

**rabé-ara** ou **rabéara**. Quatrain paire de distiques à schéma de rimes (ab aa), — donc conclu par un (aa) —, et de répétition (A\* \*A), forme d'origine de tradition orale. On le reconnaît avec répétition réduite à une unité conclusive de vers (a\* \*a), employé en série périodique, dans la première ariette des *Romances sans paroles* (Verlaine) :

Il pleure dans mon cœur  
Comme il pleut sur la ville;  
Quelle est cette langueur  
Qui pénètre mon cœur?

En poésie littéraire, on le connaît surtout comme élément constitutif par involution du **triolet\***.

**rabé-raa** ou **rabéaraa**. Quatrain paire de distiques rimé en ab  $\mathfrak{A}$ a (« abéaa ») et de schéma de répétition A\* A\* (répétitions totales de vers signalé par le « r » dans « rabéaraa ») soit, en notation télescopée\*, Ab' Aa si on veut signaler la cadence généralement féminine du premier distique (ou du second "vers"). Exemple : *J'ai du bon tabac / Dans ma tabatière / J'ai du bon tabac / Tu n'en auras pas* (autres : *Dodo l'enfant do...*, *De Nantes à Montaigu...*, etc.). Le rabé-raa est l'une des formes les plus populaires de chanson française traditionnelle au moins de Marot à Brassens, quoiqu'inconnue des métriciens.

Selon le même type de dénomination<sup>92</sup>, un triolet\* commence par un rabé-ara de vers et est un rabé-ara de distiques.

**randonnée**. Voir enchaînement (rétrograde).  
**récupération rythmique**.

Une féminine ou une posttonique d'une expression E1 ne peut pas, par définition, participer à une séquence anatonique\* associable à E1, et par suite peut être considérée comme en surnombre, *surnuméraire*, ou *extra-métrique relativement* à E1 (quant à sa longueur éventuellement métrique). Ainsi à la fin d'un vers, les entrevers étant généralement traités comme des discontinuités syllabiques et rythmiques, une éventuelle féminine laissée en surnombre est comme oubliée lors du passage au vers suivant, ne contribue pas à sa séquence anatonique, et reste donc définitivement ou *absolument extra-métrique* du point de vue des mesures de vers (ne participe à la mesure d'aucun).

Il peut y avoir au contraire continuité rythmique d'un hémistiche à l'autre d'un vers tel que *La sainte impatience meurt aussi* (Valéry, 1920) si on le traite en 6-4, plus précisément 6=4 : au premier hémistiche (h1) *La sainte impati-en-ce*, 7-syllabe, mais 6-voyelle métrique dont la posttonique ne participe pas à la mesure, succède le sous-vers *meurt aussi*, dont la longueur anatonique propre n'est que de 3 et auquel il faut rythmiquement associer\* une séquence anatonique comprenant jusqu'à l'e féminin d'*impatience* pour qu'il puisse sonner la longueur 4. La  $\sqrt{\text{voyelle}}$  extra-métrique relativement à h1, mais ainsi intégrée au rythme associé à h2, peut à cet

valeur rythmique de  $\sqrt{\text{de}}$

<sup>92</sup> L'absence de terminologie traditionnelle en ce domaine résulte de l'ignorance traditionnelle de telles formes folkloriques, et la protège, les études littéraires étant coupées de l'ethnomusicologie et celle-ci peu souvent peu attentive à ce type de schémas. Ainsi Martinon (1912) n'identifie pas pas réellement les rabé-raa, quoiqu'il en ait répertorié — sans le savoir — par exemple chez Desbordes-Valmore.

égard être dite rythmiquement *recupérée*. La posttonique de h1 extramétrique relativement au sous-vers auquel elle appartient (et ne cesse pas d'appartenir) devient ainsi métrique relativement à h2 ; il s'agit donc d'extra-métricité relative, et non définitive.

Attention à ne pas confondre *recupération* et *rejet* : dire qu'une voyelle en surnombre par rapport à la mesure de h1 sert au rythme associé à h2 n'est pas dire qu'elle cesse d'appartenir à h1 et qu'elle appartient à h2 comme si on redécoupait les hémistiches, car ces expressions (suites de signes non réductibles à leurs formes) restent { La sainte impatience } et { meurt aussi }, sans quoi le mot *impatience* paraîtrait déchiré à la césure et le second hémistiche, devenu { -(c)e meurt aussi }, frapperait par son inconsistance : la récupération concerne le rythme (associé à une expression) ; elle n'entraîne donc pas une division sémantique du mot féminin et son enjambement à la césure. Cette césure ne devrait donc pas être qualifiée d'*enjambante*, terme inadéquat de métrique française. Cf. **césure italienne** et **association**.

**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 réduction structurelle le passage de cette équivalence complète à une équivalence seulement structurelle (abab, cdc d,) 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. - Voir article ajouté "Saturation rimique".

**refrain**. Répétition périodique. Il serait préférable de ne pas diluer ce terme précis en désignant par lui n'importe quelles sortes de relations non périodiques qui ont pourtant parfois une structure précise, par exemple de rétro-enchaînement\* dans des chansons populaires (comme le pantoun), ou de bouclage\* par répétition comme dans certains quintils bouclés de Baudelaire, ou de contraste terminal sur fond de répétition initiale comme dans le rabé-raa\*.

« 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 types 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 pas 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 telle 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 (séquence bacb *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 semble correspondre à une conséquence de la structure modulaire des strophes « classiques » plutôt qu'à un principe ou à une règle autonome.

Une conséquence de la Règle des deux couleurs (ou du système qui l'implique) 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 unité linguistique L enjambe d'une expression métrique E1 dans la suivante E2 sans aller jusqu'au bout de celle-ci, et on nomme alors plus précisément<sup>93</sup> la partie de L initiale de E2 (cf. **divergence**). C'était le type même de l'*enjambement* fautif pour certains métriciens de l'époque classique ; le rejet de l'épithète *dérobé* à la première rime d'Hernani : — *Serait-ce déjà lui ? C'est bien à l'escalier / Dérobé.* — *Vite, ouvrons ! Bonjour, beau cavalier,* était non seulement une marque de la précipitation et une figure métrique de dérochement, mais, en 1829, une provocation métrique.

L'analyse en rejet dépend de l'analyse de la structure métrique. Ainsi, si le sizain *Léandre le sot, / Pierrot qui d'un saut / De puce / Franchit le buisson, / Cassandre sous son / Capuce,* (Verlaine 1869) est analysé en deux modules tercets, alors *franchit le buisson* est en rejet au début de m2.

Cf. , **enjambement, concordance, consistance.**

**relevé métrique.** Description systématique et codifiée des formes métriques d'un corpus<sup>94</sup>.

**renouvellement des timbres rimiques.** Voir **Réduction structurelle.**

**répétition à la rime (rime répétitive).** Cf. **bouclage, refrain, rime répétitive** et § 3 Annexe II.

**répétition initiale.** Cf. **rabé-raa\*** et § 3.2.1.

**rétrograde.** Voir **enchaînement\***.

**riche (rime).** Dans l'acception comptable actuelle — la rime d'un vers serait *riche* si sa PGCT\* a tant de phonèmes — la notion de rime riche est une pauvre notion. Voir **rime.**

**rime.** 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 plus ou moins flou, 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 forme catatonique\* entre des expressions 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 (en modules dans cet exemple). 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).

<sup>93</sup> Cf. Martinon 1905: 28-30.

<sup>94</sup> Cf. *Relevé métrique et analyse de corpus : Malherbe* (poly. 1998).

Dans la poésie française, l'équivalence rimique requiert généralement au moins l'équivalence de la dernière voyelle masculine, ou "tonique" du vers, ou, sans doute plutôt, souvent, l'équivalence de toute la séquence catatonique\* de voyelles (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 concerne la séquence catatonique (vocalique) entière ; car si elle impliquait seulement équivalence de DVM, elle pourrait associer des vers masculins et des vers féminins). Quand elle ne requiert que cela, la plupart des métriciens français lui refusent le nom de rime, et parlent seulement d'**assonance** ; il paraît cependant désirable de disposer d'un terme général, et de considérer l'*assonance* comme une forme peu exigeante de la *rime* en un sens large 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**.

Ne pas confondre *rime* et *plus grande commune terminaison* (PGCT\*). On désigne souvent en fait comme *rime*, au vu de deux vers rimant isolés de leur contexte, leur plus grande commune séquence finale (ininterrompue) de phonèmes, c'est-à-dire en prenant pour point de départ le dernier phonème de l'expression et en remontant autant qu'on peut, alors que la rime s'oriente inversement en aval à partir de la tonique ; on pourrait au besoin distinguer comme *élargissement rimique* la partie de la PGCT qui n'appartient pas à la forme catatonique. En métrique de comptable, cette procédure de délimitation ouvre le champ à une classification des rimes de diverses « qualités » (*sic*) selon que la PGCT localement envisagée est de longueur 1, 2, ou 3, etc. en nombre phonémique, la rime étant « riche », « suffisante » ou « pauvre » selon la quantité ainsi mesurée. Chez certains métriciens, à diverses époques, la *richesse* ou qualité de la rime a donné lieu à des considérations plus pertinentes, mais d'une autre complexité, certains paramètres souvent mentionnés (selon l'époque) étant : la rareté de la terminaison, l'élargissement à l'attaque de la tonique (*consonne d'appui* ou *guide*), le contraste morphologique ou sémantique des mots conclusif<sup>95</sup>.

Voir § 3.1.1 et § 3 Annexe II. Cf. **enchaînement** et **batelage**.

**rime composée.** De même que deux vers dont les sous-vers ont pour mesure respectivement 4 et 6 ont en commun d'être des 4-6v (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 répétitive/arbitraire.** Pour qu'une rime soit arbitraire, il faut qu'elle ne paraisse pas simplement impliquée par une équivalence de signe (cf. **Arbitraire et Distinction lexicale**), cette contrainte pesant particulièrement sur la dernière voyelle masculine ou anatonique, fondement de la forme catatonique. Cf. (mot) **conclusif**.

Une identification incorrecte de la forme catatonique peut conduire à considérer comme répétitive une rime qui ne l'est pas. Ainsi, pour montrer que « les Allemands n'ont pas nos scrupules », Tisseur (1893 : 210) cite ces vers de Bedenstedt :

Nicht immer am besten erfahren ist  
Wer am aeltesten von Jahren ist.

(pas toujours au mieux est expérimenté / celui qui en nombre d'années est le plus âgé). Mais ces vers riment arbitrairement pour l'essentiel si, l'auxiliaire étant cliticisé, leur cadence est de longueur 3, leurs mots conclusifs étant alors les mots distincts *erf'ahren* et *J'ahren* (où l'apostrophe note l'accent).

**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).

<sup>95</sup> Cf. Yves-Charles Morin (1993).

**rime royale** (angl. **rhyme royal**). Strophe de Chaucer (fin XIV<sup>e</sup> anglais) dans *Troilus and Cryseide*, de Shakespeare dans *The Rape of Lucrece*, de Tristan dans les *Plaintes d'Acante* (vers 1630), employée comme démodée par La Fontaine dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, rimée en (abab bcc) où le groupe final, conclu par un (aa), est rétro-enchaîné au quatrain initial.

**rime tierce**. Voir **tercets enchaînés**.

**rythme**. En un sens général : forme en fonction du temps, donc forme d'un objet temporel. S'emploie parfois restrictivement de formes supposées remarquables comme intéressantes ou agréables, ou régulières.

Le fait que la « forme de » l'objet supposé dépend de la conscience de celui qui le « perçoit » implique qu'elle n'est pas simplement une propriété de l'objet, mais qu'elle caractérise en même temps une manière de le traiter. Ainsi ce qu'on appelle rythme d'un texte caractérise une manière de traiter ce texte ; cette remarque vaut de toutes les catégories rythmiques, donc de toutes les catégories métriques : dire d'une phrase que c'est un alexandrin (classique) est lui attribuer notamment un traitement rythmique en 66v, etc. On ne peut donc pas présupposer d'une expression quelconque qu'elle « ait » un rythme et un seul, indépendamment des aptitudes des êtres qui sont censés l'interpréter ; et de ce qu'Untel croit qu'une expression a un certain rythme pour lui, il ne peut pas conclure que c'est « le rythme » de cette expression.

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.

## S

**Saturation rimique (Principe de)**. Cf. § 3.3.3.

**semi-ternaire**. Coupe 4<sup>e</sup> ou 8<sup>e</sup> d'accompagnement dans un 12v en contexte 6-6. Cf. **ternaire\*** et § 2.7.2.2 p. 42.

**SNCF**. . Cf. **conclusif**.

**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, monométrique) de formes de vers, mais non de groupes rimiques. A 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*), binaire à plusieurs niveaux : c'est une paire huitain<sup>96</sup>-sizain (HS), où H est une paire de quatrains unissonants et S une paire de tercets (modules\*), ces quatre éléments étant graphiquement identifiées (format 4-4-3-3, caractéristique la plus voyante du sonnet). Les quatrains et le sizain sont du type strophique « classique », inversi généralement pour les quatrains, paires de modules ab ba, et souvent pour le sizain. Soit les formes typiques (souvent épinglées comme seules « régulières » dans les traités normatifs) : (abba, abba,) suivi de (aab, cbc,). *Un juron sans défaut vaut seul un long sonnet* (Cambronne).

La notation alphabétique continue en usage abba abba ccd eed (ou ede) a l'inconvénient de faire dépendre la notation du sizain de l'unissonance des quatrains, car le sizain d'un sonnet rimé en abba cddc eed eef (ou efe) ne diffère pas rimiquement des précédents.

Bien différent, le « sonnet » élizabéthain composé d'une suite de trois ( abab ) non unissonants conclue par un ( aa ) comme souvent les strophes de tradition

<sup>96</sup> Le huitain est parfois dit *octave*, notamment en métrique anglaise, par référence à la terminologie italienne.

anglaise (4-4-4-2) a parfois été imité dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> (Mallarmé). Les quatrains sont rétro-enchaînés\* chez Spenser ( abab bcbc cdcd ).

Le cadre apparemment régulier du sonnet est en fait aussi celui où, dans le sizain final, se rencontrent le plus souvent des types non "classiques" de structures rimiques au XIX<sup>e</sup> siècle.

Cf. § 3.2.2 n. 31, 33.

**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. A 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<sup>e</sup> est sa conclusive), et le second 5.

**sous-vers.** Étant donné un vers de mesure complexe  $m-n$ , dont chaque *sous-mesure* est constituée de  $m$  ou de  $n$  voyelles, on peut appeler *sous-vers* l'expression métrique associée\* à chacune de ces deux 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 peut être, chez un lecteur du XX<sup>e</sup>, *Par une bonne lune* (où h1 contient 7 voyelles, dont une non intégrée à sa sous-mesure), et l'expression associée au second 6v peut être *de brouillard et d'ambre* (h2 ne pouvant sonner 6 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.

*Hémistiche (demi-vers)* est un équivalent de *sous-vers* réduit aux cas le vers n'en compte que deux.

**stable** (voyelle). Par contraste avec la notion d'*e instable*\* parfois employée pour l'*e* dont l'instabilité phonologique est la caractéristique, toutes les autres voyelles françaises peuvent être désignées comme stables. Ainsi, dans [səməne] pour *semaine*, par opposition aux deux  $\varepsilon$  facultatifs, le  $\varepsilon$  peut être dit stable. Dans une opposition telle que [lavvatyβ] ≠ [lotɔ] (*la voiture, l'auto*), le [a] n'est pas dit instable (en ce sens phonologique), puisqu'il s'agit ici d'une alternance propre au mot *la*, plutôt que d'une propriété de la voyelle [a] en elle-même. Voir **e instable**.

Noter que normalement en français moderne dans *Je est un mot, Sur ce il partit, Tirez-le*, on peut considérer qu'on a affaire à une voyelle stable (ou du moins stabilisée), et non plus à l'*e* instable, puisqu'elle cette voyelle n'est pas omettable même devant mot jonctif, peut porter un accent syntagmatique ou un signal intonatif, et est rythmiquement masculine.

**stance.** Voir **strophe**.

**stique** ou **stiche**, du grec, pour *vers*. S'emploie dans **hémistiche** (demi-vers, sous-vers dans une paire), **monostiche** (groupe métrique d'un seul vers), **distique** (groupe métrique de deux vers).

**strophe/stance.** La plupart des poésies classiques sont des suites périodiques quant au schéma rimique et au mètre, à l'intérieur desquelles les *strophes* sont typiquement des unités périodiques équivalentes quant au schéma rimique et au mètre ; 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.

Par extension, la notion de *strophe* peut s'étendre à des groupes de vers métriquement pertinents même sans périodicité, et spécialement quand un groupe apparaît comme conforme à un modèle de strophe reconnu : ainsi un groupe isolé de

quatre vers rime en ( ab ab ) peut apparaître comme conforme au type représenté par ailleurs dans des suites de quatrains semblables (cas d'équivalence culturelle).

Le terme de *strophe* n'est pas généralement appliqué comme il l'est ici aux ( aa ) dont le statut de groupe périodique n'est pas toujours bien reconnu, et qui ne disposent généralement pas du même statut d'autonomie que des stances (ils sont seulement particularisés sous des noms tels que distiques, couples, paires de rimes plates, etc. ; cf. AP : § 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, comme dans le septain ( abab ccb ) considéré comme formé d'un tercet aab rimant avec abab, où abab est en lui-même une paire de modules ab rimant entre eux. C§ 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**.

**substitution**. Voir **mètre**.

**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 longueur anatonique\*, les voyelles anatoniques 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\***.

**Loi des huit syllabes**. L'esprit français (!) ne forme pas de séquences de voyelles de longueur supérieure à 8. Pour que l'équivalence de longueur anatonique entre des expressions successives soit sensible, il faut donc que les séquences de voyelles anatoniques qui leur sont associées soient de longueur inférieure à 9 (8v ou moins), ou divisibles en sous-séquences (comme 4-6 et 6-6) ; la longueur totale impliquée dans les dénominations du type *décasyllabe* est donc purement théorique. Même si une certaine familiarisation ou acculturation peut être nécessaire pour reconnaître l'équivalence de longueur pour des longueurs maximales (8 ou 7), la loi des 8 syllabes semble relever au moins en partie de la psychologie élémentaire.

Cf. AP: 47-48.

**synérèse**. Voir **diérèse\***. Cf. § 4.1.1

**synthétique**.

La *césure* est *synthétique* dans un poème ou un corpus où, par principe, la *recupération\** de féminine ou posttonique n'est pas *possible* ; c'est-à-dire où une éventuelle voyelle posttonique terminale du premier sous-vers ne peut pas être intégrée à la sous-mesure associée au second ; dans un tel système, en supposant déterminés les deux hémistiches { [wizavjẽdãsõtãplã] } { [prieletɛvnel] } pour le vers *Oui, je viens dans son temple prier l'Éternel*, le second ne pourrait pas récupérer la posttonique du premier, et ainsi ne pourrait pas sonner plus de 5 (sa longueur propre), et pour obtenir le rythme 6-6, il faudrait plutôt partager en sous-

vers { [wizavjědãsõtã ] } { [plaprieletεvnel ] }, c'est-à-dire supposer un rejet\* aussi discordant que dans { Oui, je viens dans son pa- } { lais prier l'Éternel }, dilemme auquel étaient sans doute réduits les lecteurs de l'époque classique. La césure synthétique est donc en quelque sorte imperméable au rythme comme un entrevers : comme si à la fin d'un sous-vers l'ardoise rythmique était effacée, et que de toute manière pour le traitement rythmique du suivant on « repartait à zéro ».

D'une manière plus générale, on peut définir comme *synthétique* la frontière de deux expressions successives E1 E2 associées\* à deux rythmes R1 R2 si R2 ne peut être constitué que d'éléments appartenant à E2, et ne peut pas comprendre d'élément rythmique venant de E1 (récupération) : E2 est rythmé de manière autonome, et non solidairement avec E1, comme si la frontière E1/E2 était imperméable au rythme.

Noter qu'une césure sans récupération\* (non-italienne\*) n'est pas forcément analytique, car le fait que dans un vers donné il n'y a pas lieu de supposer de récupération ne résulte pas forcément d'une impossibilité de principe. Ainsi la même expression { Et les fruits passeront } { la promesse des fleurs } peut de nos jours être rythmée synthétiquement en 6+6 par un connaisseur de poésie classique, dont l'esprit compose la séquence anatonique à h2 sans "regarder" s'il y a une posttonique récupérable à la fin de h1, et par un lecteur plus moderne qui "regarde" s'il y en a, mais ne trouve rien à récupérer : le résultat est le même, mais non le traitement rythmique ; dans un cas (analyticité), on ne trouve rien à récupérer, dans l'autre (traitement synthétique), on ne cherche même pas s'il y a quelque chose à récupérer avant h2. Le lectorat cultivé du temps de ce vers (de Malherbe) était homogène : h2 était traité synthétiquement (comme à l'écart de h1), et la possibilité théorique de récupération n'était pas explorée. Il s'agit donc ici d'habitudes mentales, inconscientes mais culturellement conditionnées, dans la manière de procéder au traitement rythmique du langage versifié.

Dans une période critique où l'on peut passer ou glisser d'un système à l'autre, par exemple dans certains poèmes tardifs en 4-6 de Verlaine, il peut être parfois difficile de diagnostiquer si on se trouve dans un système synthétique ou analytique, et prudent de se contenter d'observer, au besoin, que telle ou telle césure est italienne et telles autres non ; car on peut, par exemple, imaginer un système instable, où la tendance à un traitement synthétique du vers se trouve, le cas échéant, moins forte que la tendance à constituer des hémistiches présentant tel degré minimal de consistance. Exemple : la difficulté de césurer le *temple* sus-cité en deux peut induire certains lecteurs même habitués à un traitement rythmiquement autonome de h2 à un traitement analytique améliorant la consistance des hémistiches (spécialement h2) ; de tels lecteurs peuvent avoir l'impression d'une césure (par exemple) amollie plutôt que d'un déchirement de mot à la césure.

Notation : au besoin, la césure synthétique peut être spécifiée comme telle par le choix arbitraire du symbole « + » (aucun rapport avec l'addition), par opposition au symbole « = » de césure synthétique, ou au symbole « - » neutre à l'égard de cette opposition.

Cf. *analytique\** et *association*.

## T

**terminaison franche/prolongée.** Voir § 2.3 (fin) et § 3, Annexe 2.4. A ne considérer que ses voyelles, une expression a une terminaison *franche* si sa voyelle conclusive est sa dernière voyelle (cadence de 1); *prolongée*, si elle présente une ou plusieurs postconclusives (cadence supérieure à 1). Cet aspect du contraste entre vers masculins et féminins importe en musique et a pu favoriser la préférence, en cas d'Alternance, pour des stances masculines et des cadences féminines internes ; cf. AP:144-145.

**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<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> peuvent alors être dites *coupes ternaires*. Cf. **semi-ternaire\*** et § 2.7.2.2.

**tercets enchaînés (tierce rime, terza rima).** Sous le nom de *rimes tiercées* (Martinon) ou *tierce(s) rime(s)* (italien *terza rima*, pluriel *terze rime*), on désigne souvent une chaîne de tercets (aba) rimiquement enchaînés\* en b > a, généralement traités de manière autonome (stances) comme dans la Divine Comédie ; cette chaîne peut vraisemblablement s'analyser comme une chaîne de tercets invertis\*, rétro-enchaînés (leur rime globale étant avant-dernière), par opposition aux chaînes de tercets purs (aab) rétro-enchaînés en aab bbc ccd... comme chez Rutebeuf dont la rime globale est la rime terminale. Jean Lemaire (début XVI<sup>e</sup>), pensant imiter le premier cette forme italienne (en 4-6v féminins), parlait de *tiercets* ; on pourrait aussi parler, comme les italiens, de *terzine(s)*.

Dans sa *Diane* (fin XVI<sup>e</sup>), Philippe des-Portes présente sous le nom de *Rymes tierces*, au livre I, un poème en (aba), enchaînés en b > a, et au Livre II, un poème en (aba), appariés en (aba, cbc,) non conformément à la Règle\* des deux couleurs. Cf. **enchaînement\*** (métrique) et AP : 176-177.

**tonique (de).** Sur l'accent tonique, et les voyelles considérées comme affectées d'un accent parfois dit tonique, voir **accent\***.

Dans le présent ouvrage, *tonique (de)* est aussi pris dans un sens particulier sans nécessaire implication d'accent : une voyelle est *tonique* d'un constituant en français si elle en est la dernière voyelle stable (DVS) ; par suite, un phonème est *anatonique* d'un constituant s'il n'est pas postérieur à sa "tonique" ; *catatonique* s'il ne lui est pas antérieur<sup>98</sup>. Ces emplois spéciaux du mots *tonique (de)* ou de ses dérivés sont parfois signalés par des guillemets : "tonique" (de).

Lorsqu'une expression qui n'est pas un constituant est cependant traitée comme une unité relativement au rythme, elle admet parfois une « tonique » qui est normalement sa dernière voyelle masculine, donc sa dernière voyelle qui soit anatonique d'un constituant quelconque. Exemple : la "tonique" du premier vers de *Longtemps au pied du perron de / La maison où entra la dame...*, (début XX<sup>e</sup>) interprété en [[ l ɔ̃ . t ɑ̃ . z o . p j e . d y . p e . ɛ ɔ̃ . d ə ], est son [ ə ] terminal, parce qu'il est notamment antérieur à la DVS du syntagme (continué après ce vers) initié par la préposition *de*. La *tonique* d'un vers, ainsi définie, n'est donc pas forcément sa DVS, mais sa DVM.

La pertinence rythmique des formes anatonique\* (attestée par le mètre) et catatonique\* (attestée par la rime) témoigne de la pertinence cognitive de leur point de départ et intersection (tonique) ; mais la pertinence (rime) de la forme catatonique ne justifie pas l'analyse arborescente de la syllabe en attaque et "rime" — phonologie récente, où une syllabe CV(C) serait segmentée en une attaque C et une "rime" V(C) —, d'abord parce que la combinaison catatonique/anatonique n'est pas une segmentation arborescente, et de plus parce que la forme catatonique peut s'étendre à plusieurs voyelles en englobant les consonnes d'attaques des pvoelles osttoniques (rime intégrale).

**trame simple/trochaïque/dactylique.** Les rythmes dits *trochaïques* et *dactyliques* peuvent être caractérisés par le fait qu'y sont distingués des temps principaux (T)

<sup>98</sup> Cf. Cornulier, 1998a, 1998b.

séparés par des *intervalles* réguliers constitués d'un temps secondaire (τ) dans le rythme *trochaïque* (T τ T τ T τ T τ ...) et de deux dans le rythme *dactylique* (T τ τ T τ τ T τ τ T τ τ ...). Cette caractéristique de *trame* rythmique est indépendante de la *longueur* de la séquence en nombre de temps principaux, et n'implique pas nécessairement un regroupement en *pièdes* (en métrique gréco-latine, on suppose plutôt traditionnellement la pertinence de *pièdes*, groupes bi-vocaliques dits *trochées*, T τ - T τ - T τ ..., ou trivocaliques dits *dactyles*, T τ τ - T τ τ - T τ τ - T τ τ ...).

Exemple de trame d'intervalle 1 (trochaïque)<sup>99</sup> en métrique anglaise (rythme de tradition populaire emprunté par Edgar Poe dans *The Raven*, 1845 ; voyelles métriquement principales précédées d'un symbole d'accent<sup>100</sup>)

'And the R'aven, n'ever fl'itting, st'ill is s'itting, st'ill is s'itting  
'On the p'allid b'ust of P'allas j'ust ab'ove my ch'amber d'oor ;

Chacun de ces deux vers possède une trame trochaïque ; il y en va de même du distique qu'ils forment du fait que le premier vers a une cadence de longueur 1. (Traditionnellement, on considère plutôt ces deux vers formés d'une succession de huit trochées, ce qui oblige à considérer que le trochée conclusif du second (*door*) est amputé de sa seconde voyelle ; d'où leur nom traditionnel d'*octomètres trochaïques*, c'est-à-dire 8-trochées, avec le titre supplémentaire de *catalectique* pour le supposé amputé).

Exemple de trame d'intervalle 2 (dactylique) en métrique littéraire latine, empruntée à la grecque (Virgile, première Bucolique ; voyelles métriquement principales en gras) :

Tityre, tu patulæ recubans sub tegmine fagi<sup>101</sup>...

[ ti : ty.re.tu : pa.tu.læ.j.re.ku.bans.sub.teg.mi.ne.fai.gi ]

Chacune des voyelles métriquement principales (qui doivent appartenir à une syllabe longue) est séparée de la précédente par deux syllabes brèves (ou une longue), déterminant un intervalle dit de deux *mores* : dans *Tityre tu*, les deux *mores* sont réalisées par les deux voyelles brèves intermédiaires ; dans *bans sub teg*, par la voyelle brève de *sub* et la consonne de terminaison de syllabe finale de *sub*). Postérieur au dernier temps fort, le *i* de *fagi*, métriquement postconclusif et ainsi analogue à une posttonique surnuméraire, caractérise la cadence en nombre de voyelles (deux). (Traditionnellement, on considère plutôt qu'un tel vers est formé d'une succession de six pieds, tous dactyles... sauf le dernier, arbitrairement considéré comme spondée (pied du type TT) par souci de le comparer aux précédents, et dont la voyelle principale serait en fait suivie d'une séquence monovocalique quelconque ; d'où le nom d'*hexamètres dactyliques*, c'est-à-dire 6-dactyles).<sup>α</sup>

Distincte de la *trame*, la *longueur* métrique totale en nombre de temps principaux est de 8 pour l'"octomètre trochaïque", de 6 pour l'"hexamètre dactylique". La césure souvent reconnue dans ces vers implique les hémistiches : { And the Raven, never flitting } { still is sitting, still is sitting }, ou { Tityre, tu patulæ } { recubans sub tegmine fagi } associés\* à des sous-mesures de 4 temps principaux (T T T T) dans le premier cas, 3 (T T T) dans le second. La cadence de h1 est généralement de longueur 1 dans ce type de vers latin, et de longueur 2 dans *The Raven*. Sur la césure de ce vers, voir aussi **analytique et trochée**.

<sup>99</sup> Cette notion me semble correspondre à celle de *dupla rhythm* (rythme double) chez Attridge (1995 : Glossaire), la notion de trame d'intervalle 2 correspondant à celle de *triple rhythm*.

<sup>100</sup> Et le Corbeau, sans voleter, siège encore, siège encore / sur le buste pallide de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre (Prof. Mallarmé).

<sup>101</sup> Tityre, toi allongé sous le couvert d'un large (patulæ) hêtre (fagi). Valéry transpose en alexandrin : O Tityre, tandis qu'à l'aise sous le hêtre...

α. Sa faïence critique (avec ses v. intervalles) "Tityre tu" = onomatopée de la plante (cavena)

L'analyse en trame proposée ici<sup>102</sup> à la place d'une analyse plus traditionnelle en pieds ne prétend pas être également pertinente pour toute sorte de pieds ; elle peut être beaucoup moins pertinente pour des vers <sup>dits</sup> iambiques (à pieds <sup>suppléés</sup> iambes  $\tau \text{ T}$ ) ou anapestiques (à pieds *anapestes*  $\tau \tau \text{ T}$ ). En effet, dans des vers iambiques purs, du type  $\tau \text{ T} \tau \text{ T} \tau \text{ T} \tau \text{ T} \tau \text{ T}$  vers lequel tendent certaines variantes du quatre-six-voyelle\* européen, chaque paire de voyelles principales consécutives seraient séparées par un intervalle d'une voyelle secondaire, mais la voyelle initiale, quoique appartenant à la forme anatonique du vers, ne serait pas intermédiaire au niveau du vers, ces vers présentent souvent des altérations telles que la trame iambique (peut-être parfois originelle) n'y est pas constante dans la poésie littéraire et fait place à d'autres constantes ; ainsi le pentamètre iambique anglais, et l'endecasillabo italien. Cf. **quatre-six européen.**

**Trame indifférenciée.** Par opposition à des vers à trame iambique ou trochaïque, on peut considérer que la trame du vers français littéraire est métriquement simple ou indifférenciée : à l'intérieur d'une séquence anatonique (mesure simple) ne sont pas métriquement distinguées des voyelles principales séparées par des intervalles réguliers de secondaires ; le terme d'*isosyllabisme*, parfois employé en métrique française pour signifier que les syllabes sont d'égale valeur métrique (parfois aussi pour exprimer l'équivalence de longueur métrique totale qui en résulte), correspond à ce caractère indifférencié de la trame.

**triolet.** Ce terme désigne souvent une forme globale de poème (employée strophiquement rarement et tardivement) dont le schéma de rime et répétition est ABaA abAB en notation télescopée\*, c'est-à-dire ( AB\*A \*\*AB ) quant aux répétitions totales de vers à vers et ( abaa abab ) quant aux formes catatoniques (rimes répétitives ou non). A certaines époques au moins, on peut l'analyser comme un rabé-ara\* dont le distique initial est lui-même un rabé-ara<sup>103</sup>, c'est-à-dire un quatrain AbaA répétitivement bouclé en ( A\*\*A ). Il s'agit donc d'un cas de décrochage\* rythmique, par équivalence entre une partie (initiale) et le tout.

Cf. **décrochage rythmique.**

**trochée.** Voir **trame.**

**Césure du 4-4 trochaïque :** Dans le 4-4 trochaïque tel qu'il est pratiqué par Poe dans *The Raven*, la voyelle rythmiquement intermédiaire entre les deux séquences de quatre voyelles (principales) appartient généralement au premier sous-vers (h1), comme dans le premier vers : « **Once upon a midnight dreary, as I pondered weak and weary** » (Une fois par un minuit lugubre, tandis que je m'appesantissais faible et fatigué ; temps principaux en gras). Ce choix permet au vers d'apparaître comme résultant de la réunion de deux sous-vers :

Once upon a midnight dreary,  
As I pondered weak and weary

comme dans ce distique de *An die Freude* de (Schiller 1785) :

Alle Guten, alle Bösen	( Tous, bons ou mauvais,
Folgen ihrer Rosenspur.	Suivent ses traces marquées de roses. )

alors que le choix contraire (voyelle intermédiaire appartenant à h2) comme dans le vers « **Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird and bust and door** » rend difficile la reconnaissance de deux vers trochaïques indépendants :

Straight I wheeled a cushioned seat  
In front of bird and bust and door      [ ? ]

<sup>102</sup> Cf. TThV : 65-66, 280 n.1) et AP : 112.

<sup>103</sup> Cf. Cornulier & Chataigné, « Recette du triolet », dans les *Cahiers du Centre d'Études Métriques* n°2, p. 108-111, mai 94, pour une analyse plus précise, et Dominicy (1998).

le second paraissant commencer par un iambe (la voyelle atone initiale, contrairement à la terminale, s'intégrant naturellement à la forme anatonique).

Il n'y a pas lieu de considérer la césure du 4-4 trochaïque normal (à h1 féminin) comme analytique, car si la posttonique terminale de h1 est métrique en ce qu'elle appartient à la trame\* (comme intervalle trochaïque), elle ne l'est pas en ce qu'elle n'appartient pas plus au second 4v (séquence métrique associée à h2) qu'au premier, tous deux formés des seules voyelles principales.

## U

**unissonant, unissonance.** Cf. AP : 3.1.2. Les strophes *unissonantes* sont équivalentes non seulement par leur schéma rimique, comme deux quatrains ( *abba cddc* ), mais par leurs terminaisons mêmes, comme deux quatrains ( *abba abba* ) dans un sonnet par exemple.

## V

**vers.** Dans la poésie française littéraire traditionnelle, le vers est, dans le cas le plus général, l'expression métrique de base, dont la périodicité rythmique en forme anatonique\* (qu'elle soit simple comme 8v ou composée comme 4-6 ou 4-6)<sup>104</sup> définit le mètre fondamental\*. C'est pourquoi les mesures d'éventuels sous-vers peuvent être considérées comme des *sous-mesures*, et les modules et strophes comme des *superstructures*.

Par sa forme catatonique, le vers contribue aux équivalences de rimes déterminant des superstructures. Quoique la relation d'équivalence rimique dans la poésie classique puisse être composée et relier des modules plutôt que simplement des vers, une caractéristique de la poésie littéraire est que le niveau des vers est rimiquement saturé : les rimes sont, au moins au niveau élémentaire, des fins de vers, qui riment (au sens élémentaire) tous, et seuls, dans la poésie classique (pas de batelage\*, ni de quatrains rimés en \*a\*a comme dans la poésie anglaise); d'où la tentation et la part de pertinence de l'analyse dispositionnelle\* des rimes. L'existence même d'un niveau déterminé et unique de segmentation du discours en expressions métriques homogènes est peut-être caractéristique (pas sa systématisation) de la poésie littéraire.

A ce caractère fondamental du vers correspond souvent son traitement, réel ou supposé, comme unité de cosyllabation. Dans la poésie française classique, le vers est traité, ou supposé traité, comme une continuité\* syllabique, et l'entrevers comme une discontinuité syllabique<sup>105</sup>. De cette cosyllabation témoignent à l'intérieur du vers : au XVI<sup>e</sup> (et même plus tard) la Chute\* de consonne devant consonne, l'Élision Métrique (et l'omission d'e devant mot jonctif), ou la tendance (au moins normative) à la liaison ; de cette discontinuité : la stabilité de consonne finale<sup>106</sup> (réelle au XVI<sup>e</sup>, fictive plus tard [FG2]), le dévoisement de consonne finale (réel au XVI<sup>e</sup> ou fictif, d'où l'indifférence au voisement pour FG2), la non-récupération\* d'extramétrique de vers pour le rythme du vers suivant (continuité rythmique ou prosodique).

Conditionnement du vers : le vers imprimé est identifié par son formatage comme alinéa\* métrique à majuscule initiale (ce statut graphique simple est peut-être une des raisons du renforcement de la tendance à un niveau unique de segmentation en « vers » dans la poésie littéraire). En transmission orale, continuité et discontinuité syllabiques peuvent aussi apparaître comme des formes de

<sup>104</sup> La possibilité même d'indifférence de l'ordre 4-6 ou 6-4 montre, le cas échéant, qu'il s'agit bien d'une séquence périodique simple de période composée et non d'une séquence périodique binaire à forme simple (alternance de 4v et 6v), les sous-mesures n'étant que des éléments de la mesure.

<sup>105</sup> Ce statut reviendrait parfois au sous-vers dans la poésie pré-classique (cf. la césure épique), mais dans la mesure où il s'agit de poésie orale et plus ou moins musicalisée, il ne s'agit pas vraiment de vers purement « littéraire » (à statut écrit).

<sup>106</sup> C'est un curieux contresens que de parler à cet égard de « liaison », supposée ou non.

conditionnement du vers, dont les continuité (interne) et discontinuité (externe) essentielles sont rythmiques.

**vers métrique/libre, vers mêlés ou irréguliers.** Cf. chap. 3, Annexe I et § 2.7.1 n. 87.

**voyelle, vocalique.** En principe, un son *vocalique* ou *voyelle* est un signal phonique autonome, c'est-à-dire reconnaissable sans référence à un autre. Par exemple en français le [ a ] de [ b a ] 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 [ b a ] étant identifié, le [ b ] qui le précède est reconnu comme 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 [ b a l ] (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 des signaux *distinctifs* des morphèmes, des mots et signes linguistiques en général (éléments distinctifs morphologiquement ou lexicalement).

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 supérieure. 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 cette voyelle.

Sur les mots tels que *Louis* admettant deux formes selon une alternance w/u et la notion de semi-consonne ou semi-voyelle, voir **consonne**.

Certains mots tels que *Louis* admettant deux formes comme [ l w i ] et [ l u i ], 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 consonne) ; 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 », ou que la forme phonique [ a z a s ] du mot écrit « hasard » « commence par un h ». 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 confusions.

# FORMULAIRE

## Conventions de notation complémentaires<sup>1</sup>

**abab.** Représente une suite de quatre unités, la 3<sup>e</sup> étant équivalente à quelque égard à la première, et la 4<sup>e</sup> 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 la cadence\* des vers, comme elle se limite en français à une opposition entre les longueurs 1 et 2, on utilise couramment des notations du type  $mfmf$  (masculin—féminin...) correspondant à la séquence de longueurs 1212. A 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 cadenciel en discriminant subsidiairement les rimes par des exposants ; ainsi  $ffmf^2f^2m$  note chez Laumonier une strophe rimée  $aabccb$ , « f » et «  $f^2$  » 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 cadences)<sup>2</sup> ; une notation telle que  $a'b a'b$  permet au besoin de signaler accessoirement par un accent de prime les rimes féminines (Martinon signale explicitement les strophes féminines par une indication complémentaire abrégée, ce qui, en supposant l'alternance, permet de reconstituer entièrement le schéma de cadence d'une strophe).

**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 possèdent le même mot conclusif\* ; 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 mot<sup>3</sup>.

Ne pas confondre cette convention propre aux schémas notant seulement les répétitions avec la notation télescopée par laquelle les métriciens médiévistes 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 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

<sup>1</sup> 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<sup>e</sup> 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 ».

<sup>2</sup> Pour comprendre que  $ffmf^2f^2m$  signifie  $a'a'bc'c'b$ , il faut en outre présumer, par exemple, que le groupe de vers représenté est rimiquement saturé, et conforme à la Proximité, et conforme à l'Alternance. Cette notation n'est donc pas généralisable.

<sup>3</sup> 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.

## FORMULAIRE

(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 télescope 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 **télescopes** du type *rabéraa* ou *rabéara*, voir au Glossaire. Sur la codification de faits complexes de répétition, cf. Jean-Louis Aroui (1996).

**Alphabet Phonétique International**<sup>4</sup>. Conventions complémentaires utilisées ici :

**Convention de redoublement** [ [ ] ]. 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 syllabés en continuité<sup>\*</sup> syllabique, donc sans interruption.

**Parenthèses** ( ). Les parenthèses notent un élément optionnel ; ainsi / sam(ə)di / note, plutôt qu'une forme unique, la disjonction des deux formes optionnelles [ samdi ] et [ samədi ].

**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)<sup>5</sup>.

**notation télescopée**. Cf. AabA.

**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 pas<sup>6</sup> 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 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.

Voir aussi **Alphabet Phonétique International**.

**redoublement** [ [ ] ]. Voir **Alphabet Phonétique International**.

**soulignement** (ou **sur-lignement**). Les séquences de lettres A O / et / O A, inverses l'une de l'autre, sont à la fois semblables par leur ordre interne<sup>\*</sup> et différentes par leur orientation<sup>\*</sup> ; 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 soulignement<sup>7</sup> : ainsi les formules soulignées A O / et / O A seront par convention synonymes, exprimant l'une comme l'autre par définition, non la chaîne orientée A O /, ou la chaîne orientée / O A, mais simplement la chaîne (non-orientée) qui

<sup>4</sup> On peut s'y initier, par exemple, dans Léon (1992 : 20-25).

<sup>5</sup> Cf. Billy, 1989a.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.

## FORMULAIRE

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 4v précède ou suit le 6v ; 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<sup>e</sup>, 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. § 3.4.5.

\* 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. On utilise aussi la lettre « x » (comme variable) dans le même sens en métrique anglaise.

§ 3 v4 = strophe 3, vers 4 (quatrième vers de la troisième strophe).

§ -1 v-2 = avant-dernier vers (2ème 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 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.

En français, les suites de n syllabes sont en même temps des suites à n voyelles, en sorte que les notions n-syllabe et n-voyelle pourraient indifféremment désigner des vers de n syllabes ou à n voyelles. Ici cependant, le plus souvent possible, la notion de n-voyelle est (par convention) préférée quant il s'agit de préciser la longueur anatonique de la séquence anatonique associée à une expression, et la notion de n-syllabe est employée quand il peut s'agir de préciser le nombre de syllabes de l'expression. Ainsi les alexandrins féminins du XVII<sup>e</sup> sont des 13s (longueur totale), mais des 12v (longueur anatonique), et les trois sous-vers de *De tes souffrances, enfin miennes, que j'aimais*, analysé en en { d a t e s o u f r a s s a z } { a f e ° m j e n a } { k a z e m e } chez Verlaine, sont respectivement, approximativement<sup>8</sup>, 5-syllabique, 4-syllabique et 3-syllabique, mais sont tous trois 4-vocaliques.

D'autre part, un alexandrin classique, étant tel en vertu du fait qu'il comporte deux sous-mesures dont chacune est un 6v, et non en vertu de leur longueur totale 12 (loi des 8 syllabes), pourra être désigné comme *6-6-voyelle* ou en abrégé *6-6v*, voire

<sup>8</sup> Compte tenu de l'enchaînement syllabique de liaison entre les 2 premiers sous-vers, on est amené alors à compter pour syllabe la portion contenant la voyelle noyau de la syllabe.

## FORMULAIRE

6-6 (lire : *six-six-voyelle*, *six-six*). Ce mode de désignation permet de nommer distinctivement le 4-6-voyelle (grand mètre classique) et le 5-5-voyelle (mètre du style chansonnier) souvent confondus sous le terme-valise de *décasyllabe*, terme ne les caractérisant que par leur longueur totale commune, 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, cette dernière qualité suffisant à la justifier ; 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-voyelle et de m-n-voyelle pour un vers de mesure n ou m-n, un *6-vers* peut désigner un sizain, et des termes tels que *3-3-vers* ou un *4-2-vers* 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-voyelle, ou les 3-3-vers (comme *aabccb*) et les 4-2-vers (comme *ababcc*).

**n-strophes.** Un *2-quatrain*, un *3-strophe*, etc. : de telles appellations peuvent être pertinentes pour caractériser la forme globale de certains poèmes ou ensembles métriques qui peuvent n'être pas simplement des suites périodiques de strophes quand la longueur de la série, très réduite, peut être sensible<sup>9</sup>.

**7 (abab), 7x (abab), (abab)<sup>7</sup>.** 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 ou 46 .** Combinaison de deux mesures, la première à 4 voyelles, 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 4v et un 6v) 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 longueur anatonique 8 terminé par une, ou deux postconclusives, dans une langue admettant des séquences de plusieurs posttoniques<sup>10</sup>.

**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 posttonique « comptant » dans le second).

En supposant un traitement 4=4=4 du vers *De tes souffrances, enfin miennes, que j'aimais* (Verlaine), peut-on le noter *De tes souffrances, = enfin miennes, = que j'aimais* ou *De tes souffran=ces, enfin mien=nes, que j'aimais* ? Tant qu'on ne définit pas une notation distincte de la frontière rythmique des sous-mesures d'une part, et de la frontière des sous-vers d'autre part, on peut considérer que chacune de ces deux options a sa part de pertinence, du moment qu'elle n'implique pas confusion des deux aspect associés de la prosodie. Cf. **césure**.

<sup>9</sup> Cf. Philippe Rocher 1996, Marc Dominicy 1998 et AP : 188.

<sup>10</sup> Cf. Elwert, Billy.

## FORMULAIRE

**4+6**. Même sens que 4-6, mais spécifie de plus, par le choix<sup>11</sup> du symbole +, que la coupe 4e est synthétique (autonomie des composants métriques ; leur frontière ne peut pas être débordée par une posttonique comptant dans la seconde partie de la mesure : chacun pour soi !).

On pourrait représenter une succession de deux vers 8-vocaliques 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).

**Italiques**. Les chiffres italiques expriment des longueurs non nécessairement directement pertinentes. Exemples : on peut désigner comme *10-voyelle* ou *dix-voyelle* un vers dont le nombre total de voyelles métriques est 10 sans spécifier s'il a une structure interne telle que 4-6 par exemple ; un alexandrin dont on veut dire qu'il a une coupe 8e, mais sans spécifier qu'il est 8-4, ou 4-4-4, ou 3-5-4, par exemple, peut être noté 8-4 ; on peut caractériser un pentamètre iambique anglais comme 46 sans soutenir que les nombres totaux de voyelles 4 et 8 soient directement pertinents (donc sans exclure, par exemple, une analyse en simples suites d'iambes ou trochées).

**h2<sup>66</sup>, SV3<sup>444</sup>**. Second hémistiche d'un vers dans l'hypothèse où il serait métriquement rythmé en 66, ou troisième sous-vers dans l'hypothèse 444. Ce type d'abréviation est commode pour des observations hypothétiques. Exemple : « h2<sup>6+6</sup> Di » peut résumer l'idée que si le vers est rythmé en 66 et analysé en hémistiches rythmiquement autonomes (césure synthétique) et le plus conformes possibles au principe de Concordance optimale, alors h2 est divergent à l'initiale (Di) ; « h2<sup>6=6</sup> cohérent » peut résumer l'idée que si le vers est rythmé en 66 et analysé en hémistiches solidaires (césure analytique) le plus conformes possibles au principe de Concordance optimale, alors h2 est cohérent.

On peut ainsi formuler des observations du genre suivant « Dans *If...* (Kipling 1910), seul le vers *Or watch the things you gave your life to, broken* a un h2<sup>4=6</sup> Di » : qu'on rythme ce vers en 46 ou en 64, même en le traitant analytiquement et de la manière la plus favorable à la concordance, h2 est nécessairement divergent à l'initiale (parce que *broken*, en interrompant le syntagme *the things you gave your life to*, force le rejet à la césure) ; tous les autres vers du même poème sont rythmables au moins d'une manière en 46 ou 64 à césure éventuellement analytique (récupération non exclue) sans rejet à la césure. Ce type de régularité remarquable est caractéristique du dix-voyelle européen\*.

**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 », abrégeable 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 b a b a, à commencer par le type a. Dans le champ des schémas de rimes, par exemple, la formule « ( abab ), / ( aab ccb ), »

<sup>11</sup> 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.

## FORMULAIRE

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.

**Écriture rythmique.** Dans cette notation, tous les symboles successifs sont censés correspondre à des instants isochroniquement séparés ; la suite de sept astérisques ou tirets suivants :

\* \* \* - - \* \*

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. AP : 116-121.

5<sup>2</sup> ou 5c2. Commode pour noter le rythme anatonique 5 et la cadence 2 d'un « pentosyllabe » féminin.

R<sub>1</sub><sup>66</sup> : Remise en 1 dans l'hypothèse de traitement rythmique en 6-6.

[filoeκ e tεκ nε l dε z i m(m)obilite blø<sup>as</sup>] "Fils éternel des immobilités bleues". Les phonèmes notés en exposant ont au moins une valeur fictive (v. Fiction Graphique) : le vers est, au moins sur le papier, rimer en [ø ə s] (exemple du Bateau ave 1871)

( Quelques )

RÉFÉRENCES COMPLÉMENTAIRES À L'ART POÉTIQUE

- ARLEO, Andy, 1997, « Un jeu de dominos verbal : *Trois p'tits chats, chapeau d'paille...* », dans Despringre 1997 : 33-70.
- AROUÏ, Jean-Louis, 1996, *Poétique des strophes de Verlaine : Analyse métrique, typographique et comparative*, Thèse de doctorat, U. de Paris VIII.
- ATTRIDGE, Derek, 1995, *Poetic Rhythm, An Introduction*, Cambridge University Press.
- BACKES, Jean-Louis, 1989, « Poétique comparée », dans Brunel & Chevrel 1989 : 85-103.
- BILLY, Dominique, 1998, communication au colloque *Le Vers français* (1996) à par. dans Murat 1999.
- BRUNEL, Pierre & Yves CHEVREL, 1989, éd., *Précis de littérature comparée*, P.U.F.
- CHETOUI, Mohammed, 1997, Métrique et syntaxe dans les Contemplations de Victor Hugo, thèse de doctorat, U. de Nantes.
- CORNULIER, B. de, 1979, *Problèmes de métrique française*, thèse, U. de Provence.
- 1981, « H aspirée et la syllabation : expressions disjonctives », dans *Phonology in the 80's*, éd. D. Goyvaerts, Story-Scientia, Gand, Belgique, p. 183-230.
- 1992 « La Fontaine n'est pas un poète classique : Pour l'étude des vers mêlés », dans *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques* n°1, Université de Nantes, avril 92, p.15-31.
- 1996, « L'invention du "décasyllabe" chez Verlaine décadent : le 4-6, le 5-5, le mixte et le n'importe quoi », dans S. MURPHY 1999.
- 1997a, « Rabelais grand rhétoricien », à par. dans *Études rabelaisiennes*, Droz, 1999.
- 1997b, « Petite métrique de chambre : sur une lettre de Clément Marot à une petite demoiselle », à par. dans *Studi Francesi*, fasc. 125, Turin, 1999.
- 1998a, « La voyelle fondamentale : *discursus interruptus* et représentation de constituant », dans *La voyelle dans tous ses états*, éd. A.A.I., U. de Nantes, décembre 97, à par. dans *Recherches Linguistiques de Vincennes*, n° 28 *La linéarité*, Université de Paris-8, 1999.
- 1998b, « La place de l'accent ou l'accent à sa place : position, longueur, concordance », poly. C.E.M., à paraître dans M. MURAT 1999.
- 1998c, *Relevé métrique et analyse de corpus : Malherbe*, poly., C.E.M.
- 1999, *La métrique pour les nuls*, en préparation.
- DESFRINGRE, André-Marie et groupe MUSILINGUE, éd., 1997, *Chants enfantins d'Europe*, L'Harmattan.
- DI GOROLAMO, Costanzo, 1999, exposé sur le décenaire, à paraître.
- DOMINICY, Marc, 1998, « *Tête de faune* ou les règles d'une exception », dans *Parade sauvage, Revue d'études rimbaudiennes*, n° 15, 109-188.
- GARRETTE, Robert, 1995, *La phrase de Racine — Étude de stylométrie*, Toulouse, P.U.M.
- 1998, « Phrase et métrique dans les sonnets de Maynard : Essai de méthodologie appliquée », poly., Nice, à paraître dans les *Cahiers Maynard*.
- GENDRE, André, 1996, *Évolution du sonnet français*, P.U.F.
- GOUVARD, Jean-Michel, 1999, *La versification*, P.U.F.
- HAYES, Bruce & Margaret MACEACHERN, 1998, « Quatrain form in English folk verse », dans *Language* septembre 1998, 473-507.
- LAUMONIER, Paul, 1909, *Ronsard poète lyrique*, thèse, Hachette.
- MESCHONNIC, Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Verdier.
- MOURGUES, Michel (Père j.), 1724, édition posthume revue [l'édition de 1750 était citée dans l'AP], *Traité de la poésie française*, Paris ; Slatkine Reprints, Genève, 1968. Ceux qui s'intéressent à la mémoire du Père Mourgues ne seront pas fâchés de savoir qu'il a enseigné avec distinction la Rhétorique & les

α. De la Métrique à l'interprétation, Essais sur Rimbaud, Classiques Garnier, 2009

Mathématiques dans l'Université de Toulouse ; qu'il joignoit une politesse très-fine à une érudition exquise ; qu'il étoit également aimé des Gens de Lettres & des Sçavans, qui ne sont pas toujours les mêmes ; qu'il donnoit presque tous les ans des Poésies nouvelles, et un volume en fait de science ; qu'enfin sa droiture & sa probité ne le rendirent pas moins cher aux honnêtes gens que respectable aux libertins même, objets ordinaires de son zèle.

MURAT, Michel, éd., 1999, *Le vers français : histoire théorie, esthétique*, actes du colloque *Le vers français*, Université de Paris-Sorbonne, à paraître chez Champion, coll. Métrique Française et Comparée.

MURPHY, Steve, éd., 1999, *Verlaine à la loupe*, actes du colloque Verlaine de Cerisy, à paraître chez Champion.

ROBB, Graham, 1996, *Unlocking Mallarmé*, New Haven et Londres, Yale University Press.

ROCHER, Philippe, 1996, *Analyse linguistique et poétique d'un poème d'Arthur Rimbaud, « Tête de faune »*, mémoire de maîtrise, dir. Nicolas Ruwet, U. de Paris-8.

1998, *Sens de la mesure et mesure du sens : le travail du mètre dans « Tête de faune »*, mémoire de D.E.A., dir. Nicolas Ruwet, U. de Paris-8, à par. dans *Parade Sauvage, Revue d'Études Rimbaldiennes*.

TISSEUR, Clair, 1893, *Modestes observations sur l'art de versifier*, Bernoux et Cumin, Lyon.

TRANNOY, A.-I., 1929, *La Musique des Vers*, Delagrave, Paris.

---

MURAT, M. & J. DANGEL, *Poétique de la rime*, Champion, 2005.

## Éléments de mise à jour

Un extrait, mis à jour et adapté, de ce *Petit Dictionnaire de Métrique* a paru dans *De la Métrique à l'Interprétation, Essais sur Rimbaud*, Classiques Garnier, 2009, pp. 511-538.

Pour une mise au point plus explicite sur les notions de voyelle *féminine* (*posttonique de constituant grammatical*) ou *masculine*, et de *tonique*, *anatonique* ou *catatonique d'expression*, ainsi que sur la « classification » des césures, voir : « Types de césures, ou plutôt manières de rythmer le vers composé », dans *L'Information grammaticale* n° 121, mars 2009, pp. 21-27 (donc je peux fournir un tiré-à-part pdf).

## Documents photocopiés

- 1 « Métrique »  
mise au point 1999 de l'article de l'*Encyclopæsia Universalis*.
2. « Métrique et formes versifiées au XIXe siècle »  
mise au point de la première partie de l'article du *Dictionnaire de poésie moderne et contemporaine* des P.U.F. 2001; insérée dans 8 ci-dessous. Peut servir d'introduction succincte à la versification française traditionnelle.
3. *Art poétique, Notions et problèmes de métrique*.  
Version 1995 publiée aux Presses de l'Université de Lyon.
4. *Petit dictionnaire de métrique*  
revu 1999.
5. *Poésie et Chant*  
recueil d'études 2004: 5:1 sur la Marseillaise; 5:2 sur une forme de quatrain populaire refoulée ou travestie dans la poésie; 5:3 sur l'analyse rythmique de formes de tradition orale; 5:4, extrait de 9; 5:6, extrait d'étude de l'interaction entre chanson traditionnelle et poésie dans la « Chanson de la plus haute Tour » de Rimbaud ...
- 6 *Méthodes en métrique*  
2001. Initiation aux relevés métriques (analyses métriques de corpus) avec étude de la versification de Malherbe, à la ponctuation et à la métricométrie (Malherbe, Réda).
7. « Un relevé métrique pour l'analyse de *La Légende des siècles* »  
2002 dans *l'Information grammaticale*. Republié dans 8. Initiation aux relevés métriques
8. *Sur la versification de Baudelaire 3*.  
nov. 2002.  
Chap. I = document 2 ci-dessus  
Chap. II:5-6 version provisoire de 10 ci-dessous.  
chap. IV sur le sonnet français dans les *Fleurs du mal* (le début initie à l'analyse modulaire des groupes rimés).
9. « Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire »  
2005. Extrait de *Poétique de la rime*, recueil édité par M. Murat et J. Dangel chez Champion.
10. « La Versification des *Fleurs du Mal* »  
2005. présentation et analyse d'un relevé métrique des *Fleurs du Mal*, publié dans *L'Atelier des Fleurs du Mal* édité par C. Pichois et J. Dupont chez Champion 2005.