

“Groupes d'équivalence rimique”, modules et strophes “classiques” en métrique littéraire française vers 1560-1870

J'essaie ci-dessous de caractériser schématiquement la manière dont, le plus souvent sinon toujours, les vers s'organisent en unités métriques supérieures, configurées par la rime, dans la poésie métrique littéraire française pendant une période que j'appelle conventionnellement “classique”, disons environ des années 1550 à la fin du Second Empire (dates purement approximatives simplement commodes pour se repérer dans le flou).

Par poésie *littéraire*, et de tradition littéraire (TL) j'entends une poésie communicable largement, sinon uniquement, par publication (écrite), filtrée par ce processus, et ainsi dotée (jusqu'au XIX^e siècle) d'une sorte de statut officiel. Il ne s'agit donc pas de la poésie destinée principalement au chant, surtout si elle se diffuse principalement oralement, en tradition orale (TO). On pourra ainsi distinguer à certains égards un *style métrique littéraire* et un *style métrique de chant* (même s'ils ont souvent beaucoup en commun).

Notions de base classiques : « vers » et « strophes ».

La plupart du temps, dans la tradition littéraire “classique”¹, les vers sont regroupés par la rime en *groupes d'équivalence rimique* (ci-dessous *GR*) constitués de deux *modules* (m1 et m2) d'un à trois vers chacun, de telle manière que le poème est non seulement une suite (unique) de vers, mais une suite (unique²: restriction importante à préciser distinctement plus bas) de tels groupes rimiques (éventuellement regroupés en groupes composés).

Groupes d'équivalence rimique et rime principale de module.

A l'intérieur d'un GR, les modules riment entre eux principalement par une *rime principale* qui est :

- 1) unique (en un seul exemplaire) dans chaque module (c'est le critère fondamental, cette rime reliant les deux modules).

¹ Le présent document (rédigé d'abord suite la demande d'une étudiante, fin décembre 2006) décrit, pour simplifier, une tendance forte dans la poésie littéraire classique, plutôt qu'une régularité absolue. Chez certains auteurs (Malherbe, Hugo), cette tendance correspond presque à la totalité des pièces, en dehors du SMC notamment (la tendance ressemble presque alors à la règle). Elle ne vaut pas du style métrique assez libre des fables de La Fontaine, des pièces mises en musique, etc. Je me dispenserai dans ce document rapide de faire allusion pour chaque point à ces plus ou moins nombreuses “exceptions” ou contre-exemples.

² Note à ne pas lire en première lecture : le principe d'unicité implique qu'un GR n'inclut pas un GR en poésie littéraire, alors que c'est banal en tradition orale (le premier “vers” de “Sur le pont d'Avignon / On y danse tous en rond” est lui-même un GR). On pourrait parler d'expression métriques *gigognes* (terme suggéré par une étudiante).

Exemple : Dans le GR *Les sanglots longs* (a) *Des violons* (a) *De l'automne* (b) *Blessent mon cœur* (c) *D'une langueur* (c) *Monotone* (b) : la terminaison *b* est unique dans chaque module tercet de (aab ccb)³. Dans *La Cigale, ayant chanté / Tout l'été / Se trouva fort dépourvue / Quand la bise fut venue ...*, chaque distique est un GR (a a) ; la terminaison *a* (forcément seule) dans chaque module en est donc la rime principale, et il n'y a pas de rime secondaire. Dans le GR (ab ab) *Maître Corbeau, sur un arbre perché / Tenait dans son bec un fromage. / Maître Renard, par l'odeur alléché / Lui tint à peu près ce langage...*, comme dans chaque module chacune des deux terminaisons *a* et *b*, est unique, ce critère ne suffit pas à déterminer laquelle est principale. Les critères suivants peuvent alors être décisifs.

2) dernière dans le premier module.

Exemples : dans (aab ccb), la terminaison principale *b* est dernière dans m1 (c'est en fait sa terminaison globale). Dans *C'est un gnome* (a) *Si mignon* (b) *Qu'on le nomme* (a) *Champignon* (b), soit (ab ab), et dans *Fort* (a) *Belle*, (b) *Elle* (b) *Dort* (a)⁴, soit (ab ba), alors qu'il y a deux terminaisons uniques dans chaque module, si on veut distinguer une seule rime principale, ce critère tranche en faveur de *b*. – De même la rime en *-age* est principale dans les modules GR initial du Corbeau et du Renard, comme terminant le premier .

3) dernière ou avant-dernière du second module.

Exemples : dans (aab ccb) et (aab cbc), la terminaison principale *b* est dernière ou avant-dernière de m2.

Contre-exemples : Dans (abb acc), en supposant deux modules tercets, le GR n'est pas classique, car la terminaison *a* doit être principale (comme seule terminaison unique dans chaque module), mais elle est avant-avant-dernière dans les deux contrairement aux clauses 2 et 3. Dans (aba bab), en supposant deux modules tercets, la terminaison unique, qui devrait être la rime principale liant les modules, n'est pas la même dans les deux.

4) disons, “de même degré” dans chaque module. C'est-à-dire qu'un module d'un seul vers (à rime “simple”) ne rime qu'avec un module d'un seul vers; et un module de plusieurs vers (donc à rime “composée”: il inclut plusieurs couleurs rimiques) ne rime qu'avec un module de plusieurs vers.

Contre-exemples: Un GR (a bba) n'est pas conforme à cette clause, parce que sa rime principale, notée ici “a”, est en contraste dans m2 avec la couleur “b” alors qu'elle est unique dans m1. De même un GR (aab b) n'est pas conforme, parce que sa rime “b” contraste avec “a”, dans m1, mais est unique dans m2.

Exemples: un GR (ab ab) est conforme à cette clause, parce que dans chacun de ses deux modules sa rime principale notée “b” contraste avec une autre couleur (du “a”). Même chose pour (aab ccb) ou (aab cbc), où la rime principale, notée ici “b”, contraste avec une autre couleur – du “a” ou du “c”, peu importe – dans chaque module. Même chose pour (aab ab) ou (aab ba), où la rime principale “b” contraste avec une autre couleur dans chaque module: peu importe donc qu'il y ait deux occurrences de la rime secondaire dans m1 et une seule dans m2 (GR dissymétrique à cet égard); la symétrie complète est cependant majoritaire, sinon la règle, dans la poésie littéraire classique, les paires de modules ayant généralement le même nombre de vers, au détriment des quintils (aab ba) ou (aab ab)⁵.

³ A l'intérieur de ce GR (aab ccb), en tradition littéraire, ni aa, ni bb ne sont des GR.

⁴ D'après Amédée Pommier et Jules de Rességuier (XIX^e).

⁵ Il est tentant d'expliquer cette contrainte du “même degré” (de complexité) par l'évitement des ambiguïtés structurales: sans cette contrainte, par exemple, une séquence rimique (aabb) serait ambiguë en contexte classique, puisqu'elle pourrait s'analyser aussi bien en (aa bb), paire de GR à modules simples, qu'en (aab b), paires de modules. Mais l'ambiguïté de principe n'est pas systématiquement évitée en contexte classique; par exemple, les sixains classiques (aab ccb), paires de modules de tercets, ont la même séquence rimique superficielle, (aabccb), que (aa bccb), paire de deux GR (a a) et (bc cb), alias (ab ba). Or la contrainte “du même degré” est largement observée; elle a donc sans doute une raison plus profonde.

On peut appeler arbitrairement *classiques* (peu importe le terme) les groupes et modules conformes à ces critères.

Les quatrains (**ab ba**) et sixains (**aab cbc**) où la terminaison principale est avant-dernière au lieu de dernière dans le second module sont parfois dits *invertis*⁶ (leur dernier module est *inverti*).

Saturation rimique exclusive au niveau des vers :

En tradition littéraire classique, si le poème est rimé, tous les vers, et normalement eux seuls (du moins à titre systématique), sont porteurs de rimes⁷.

Exceptions : Dans le quatrain de Verlaine *Il pleure dans mon cœur* (a) *Comme il pleut sur la ville* (x). *Quelle est cette langueur* (a) *Qui pénètre mon cœur?*, soit (ab aa), ou plus judicieusement (ax aa) qu'on peut aussi noter pour plus de visibilité (a_ aa). : 1) Un vers est *blanc* (ne rime pas). 2) Répéter n'étant pas rimer, on ne peut même pas dire que le premier vers rime avec le troisième. 3) Le premier vers a l'air d'être lui-même un petit GR (*pleure* et *cœur* rimant à l'e féminin près), d'où sa rime interne (un tel vers est parfois dit *léonin*). Ces trois propriétés relèvent plutôt d'un style métrique de chant (SMC) que d'un style métrique littéraire (SML).

Ce principe de saturation implique que, dans les modules de plus d'un vers, les vers non porteurs de rime principale soient rimés. D'où ce qui suit.

Saturation minimale.

Les vers non porteurs de rime principale sont rimés entre eux (*rimes secondaires*) dans le cadre du plus petit *constituant métrique*⁸ où c'est possible (ce qu'implique ici la notion de saturation *minimale*) : le module, sinon le GR⁹, lequel doit être saturé (pas de vers blanc à son échelle).

Exemples : dans (xxa xxa), groupe de deux modules dont les vers terminaux porteraient une rime principale notée *a*, et où les autres vers non "encore" rimant sont notés par la variable *x* (attention : *xx* désigne ici deux vers sans rime, pas deux vers qui riment ensemble), les deux premiers vers peuvent, donc doivent rimer entre eux dans le cadre du premier module, ce qu'on peut noter (bba ...), et les deux autres *x* de même dans le cadre du second module, d'où (bba cca) ; c'est exactement ce qu'on note communément (aab ccb), qui signifie exactement la même chose.

Dans (xa xa), chaque *x* ne peut pas être rimé dans le cadre de son module, car il ne doit pas être confondu avec la rime principale du module (unique par nécessité pour être

⁶ Terme inspiré de Martinon 1912 (*Les Strophes*).

⁷ En SMC, on trouve des exceptions à chacune de ces deux clauses. La conditionnelle correspond au fait qu'il existe des textes versifiés non rimés (en vers blancs), mais alors ils ne sont pas du tout rimés. La clause restrictive « et normalement eux seuls » revient à dire que « tous les porteurs de rimes sont des vers ».

⁸ Je rassemble ici sous le nom de *constituants métriques* les sous-vers, vers, modules, groupes rimiques, strophes... qu'ailleurs j'ai appelés *expressions métriques*. Un *constituant métrique* est donc une expression associée à une unité rythmique métrique.

⁹ Ce mode de saturation est dit *minimal* pour évoquer le fait qu'il s'applique à l'intérieur du plus petit constituant possible. A contrario, au Moyen Age, (xxa xxa) pouvait être saturé au niveau du GR en (aab aab) avec mêmes rimes secondaires d'un module à l'autre.

Remarque ne concernant pas le cours : Dans la poésie classique, la saturation semble s'appliquer de manière *progressive*, car on trouve des groupes du type (ab ab ccb), qui sont saturés dès le second module (ab ab...), mais guère du type (aab cb cb), non saturé dès le second (aab cb...).

distinguée) ; il doit donc être rimé dans le domaine immédiatement supérieur qui est celui du GR, d'où le schéma (ba ba), qu'on note communément (ab ab).

Dans (a a), la rime principale suffit à saturer le schéma, donc il n'y a pas besoin d'ajouter des rimes secondaires.

La rime est donc *simple* (en “a”) dans un GR (a a), alors qu'elle est *composée* (en “ba”, ou “bba”) dans un GR en (ba ba) ou (bba cca). Cette terminologie souligne que la rime n'est pas simplement une relation entre deux ou plusieurs vers, mais entre ces petits groupes de vers ou élément rimants dits modules lorsqu'ils comprennent plusieurs vers.

Exemples de séquence de rimes ambiguë. Ambiguïté et instabilité.

Quand six vers prélevés arbitrairement dans un texte sont rimés en ...aabccb..., on peut a priori imaginer deux manières de les analyser en GR classiques : soit en un GR (a a) et un GR (ab ba) ; soit en un seul GR (aab ccb). En ce sens, cette séquence de rimes est ambiguë, mais en pratique, très généralement, dans une poésie classique, la métrique est claire et univoque et une seule analyse convient (l'ambiguïté peut être résolue)¹⁰.

Exemple : La fable 1:1 de La Fontaine commence par une série de (a a), et se termine par au moins un (ab ba), sans ambiguïté. Mais le passage intermédiaire en italiques ci-dessous a un schéma ambigu : est-ce un dernier GR (a a) (par *animal = principal*), puis un premier (ab ba), ou est-ce un GR (aab ccb) (par *animal-principal-prêteuse = défaut-chaud-emprunteuse*) ?

	<i>Interprétation 1</i>		<i>Interprétation 2</i>	
	<i>mod.</i>	<i>GR</i>	<i>mod.</i>	<i>GR</i>
Elle alla crier famine	(a			
Chez la fourmi sa voisine,	a)	(a a)		
La priant de lui prêter	(a			
Quelque grain pour subsister	a)	(a a)		
Jusqu'à la saison nouvelle.	(a			
Je vous pairai, lui dit-elle,	a)	(a a)		
<i>Avant l'août, foi d'animal,</i>	(a			
<i>Intérêt et principal.</i>	a)	(a a) ?		
<i>La fourmi n'est pas prêteuse ;</i>			(aab	
<i>C'est là son moindre défaut.</i>	(ab			
<i>Que faisiez-vous au temps chaud ?</i>				
<i>Dit-elle à cette emprunteuse?</i>	ba)	(ab ba)	ccb)	(aab ccb) ?

L'interprétation 2 est un peu discordante: son premier module, “Avant l'août, foi d'animal, intérêt et principal. La fourmi n'est pas prêteuse;”, commence par un rejet, car la phrase “ Je vous paierai, lui dit-elle, avant l'août, foi d'animal, intérêt et principal ” franchit sa frontière initiale sans aller jusqu'à sa fin. L'interprétation 1 est concordante et rend possible une analyse d'ensemble assez régulière : la fable, commencée en une série de (aa), se conclut par deux (ab ba) (fin ironiquement plus chantante); c'est donc l'interprétation la plus plausible, du moins sur ce critère.

Autre exemple d'ambiguïté résoluble : la fable 1:20 commence ainsi, en aabccb :

¹⁰ Conformément au principe général d'Evidence immédiate de la structure métrique (Art poète).

	<i>Interprétation 1</i>		<i>Interprétation 2</i>	
	<i>m</i>	<i>GR</i>	<i>m</i>	<i>GR</i>
Un jour un Coq détourna	(a			
Une perle qu'il donna	a)	(a a)		
Au beau premier Lapidaire :			(aab	
Je la crois fine, dit-il ;	(ab			
Mais le moindre grain de mil				
Serait bien mieux mon affaire.	ba)	(ab ba)	ccb)	(aab ccb)

L'interprétation 1 est assez discordante (le GR quatrain conclusif, et même son m1 "au beau premier lapidaire: je la crois fine, dit-il", commenceraient par un rejet : "Au beau premier Lapidaire"). L'interprétation 2 est concordante. De plus l'ensemble de la fable est formaté graphiquement en deux sixains (rhétoriquement parallèles), et tous deux se prêtent au mieux à cette interprétation rythmique. Enfin, en tenant compte des mêmes critères, on constate que les strophes classiques sont souvent du type simple (aab ccb), et presque jamais du type (aa)(ab ba)¹¹. Donc ici l'interprétation 2 s'impose. L'analyse traditionnelle (scolaire) de cette strophe entre "un distique de rimes suivies et un quatrain de rimes embrassées" n'a pas de justification.

L'analyse en modules et groupes de type "classique" est généralement claire et peu problématique dans la poésie classique.

Elle est très souvent problématique, voire impossible, dans certains passages des fables de La Fontaine (dont la plupart ne sont pas entièrement rimées en GR classiques, loin de là, et ne sont pas rimées périodiquement)¹². Elle est souvent problématique dans les sixains de sonnet au XIX^e siècle spécialement à partir de Baudelaire.

Exemple de sixain problématique : le sixain du dernier sonnet (daté de 1874) de "Mon Dieu m'a dit..." dans *Sagesse*¹³ :

J'ai l'extase et j'ai la terreur d'être choisi.
Je suis indigne, mais je sais votre clémence.
Ah ! quel effort, mais quelle ardeur ! Et me voici

Plein d'une humble prière, encor qu'un trouble immense
Brouille l'espoir que votre voix me révéla.
Et j'aspire en tremblant.

– Pauvre âme, c'est cela !

La tradition du sonnet régulier français et le formatage métrique invitent à interpréter rythmiquement ce sixain en deux tercets ; mais il est rimé en (aba bcc). La rime principale des deux modules (?) devrait être *b*, seule terminaison unique dans chacun, mais elle est avant-dernière du premier et avant-avant-dernière du second, double exception aux règles ci-dessus. On peut alors envisager deux GR (ab ab) et (a a), mais ils ne correspondent pas aux tercets traditionnels et graphiquement formatés dans la forme sonnet, et le GR conclusif commencerait par un rejet. D'où, sous une suite de rimes superficiellement régulière, peut-être, une espèce d'instabilité métrique qui ne convenait peut-être pas mal au trouble exprimé par l'âme qui parle (?).

¹¹ Plus généralement, peu de groupes composés contiennent un (aa) en style métrique littéraire (classique).

¹² Le style métrique des fables s'écarte à divers égards de la régularité littéraire : il s'agit d'une métrique relativement libérée.

¹³ Daté de 1874. Voir document donné en cours fin décembre 2006 et corrigé en cours. Le *formatage sémantique* (par décrochage vertical de la réplique finale comme dans les éditions de pièces de théâtre) interfère ici avec le *formatage métrique*, à l'égard duquel le dernier vers peut tout de même être considéré comme un *seul alinéa métrique*, et le tercet final comme un *seul paragraphe métrique*.

L'ambiguïté des suites de la forme ...aabccb..., apparentée à l'ambiguïté des suites en ...aabcbc... n'a pas toujours été remarquée, et c'est faute d'en tenir compte qu'on enseigne encore parfois, même à l'université, à les analyser "les yeux fermés", automatiquement, en un (aa) et un (abba) ou un (abab). Elle a eu des conséquences dans la pratique de certains poètes. Ainsi, au début du XVII^e siècle, Malherbe a longtemps traité plutôt en (abab)(aa bccb) ou (abab aa bcbc) des dizains qui étaient plutôt (ordinairement) du type (abab ccd eed)¹⁴.

D'une manière comparable, à certaines époques, certaines formes non "classiques" de sixain ont, dans le sonnet, favorisé une reconstruction de sa finale en 4-2-vers au lieu de 3-3-vers. Par exemple, au XIX^e siècle, un sixain rimé et coupé (abb acc) à modules non classiques pouvait, si le sens y prêtait, favoriser une interprétation rythmique en deux GR classiques, (ab ba) et (aa). Cette instabilité et ce glissement semblent s'observer par exemple dans la production de sonnets de Baudelaire. La bascule vers une coupe 4-2, en aboutissant à un schéma global 4 4 4 2, modifiait profondément l'équilibre du sonnet en concentrant sa conclusion rimique en un 2-vers final, au lieu d'un 3-3. C'était du reste ce qui s'était passé en Angleterre (le sonnet de Shakespeare est formaté et coupé 4-4-4 2) et Mallarmé a mené cette évolution à son terme en construisant et formatant des sonnets de cette manière (exemple: *Toute l'âme résumée.*, sonnet conclu par ce distique péremptoire: *Le sens trop précis rature / Ta vague littérature*)¹⁵.

Remarques sur les GR composés. Groupe géminés.

Le GR correspond souvent à la période rimique¹⁶ dans la poésie littéraire. Exemple, un poème suite de quatrains (ab ab). La strophe est alors un GR simple.

L'architecture peut être plus complexe. Par exemple, la strophe dixain des *Mages* de Hugo, qui est la grande strophe lyrique de la tradition classique, rimée (abab ccd eed), est un groupe de deux GR – un "GGR" – composé d'un GR (ab ab) et d'un GR (aab ccb). L'émergence d'un niveau métrique GGR, ou a fortiori supérieur, est un élément de complexité rythmique (métrique) et peut contribuer à marquer un style "lyrique" (en un sens large de ce mot).

Le dizain (abab ccd eed) n'est pas symétrique, puisque son premier GR contient des modules de deux vers et son second des modules de trois. En cela, ce GGR diffère d'un GGR (abab ccd), composé de deux GR (abab), comme les huitains du *Jet d'eau* de Baudelaire, ou d'un GGR (aab-ccb dde-ffe) composé de deux GR (aab-ccb) comme les douzains de *L'Invitation de voyage* du même, ou d'un GGR (aa bb) composé de deux (aa), comme le refrain de la *Chanson des aventuriers* de la mer de Hugo. Disons que de tels groupes, composés de composants semblables, sont *géminés*.

Cette notion s'étend naturellement à des groupes surcomposés, par exemple des groupes composés de GGR analogues. Ainsi, un "GGGR" (aa bb cc dd) composé de

¹⁴ La tendance 4-2-4 de certains dixains d'ode de Malherbe ressort notamment d'une analyse de Nathalie Hervé (doctorante, U de Nantes). Malherbe était peut-être encore attiré par le modèle de dizains pré-classiques coupés par exemple en (abab bc ccd), c'est-à-dire en fait constitués d'une paire de quatrains (sorte de GR géminé) avec un distique intermédiaire.

¹⁵ De nombreux exemples d'ambiguïté, parfois délicats à résoudre, sont envisagés dans "Pour l'analyse du sonnet dans *Les Fleurs du Mal*" (dans *Lectures des Fleurs du Mal*, recueil édi. par Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 236).

¹⁶ La *période rimique*, c'est-à-dire l'expression métrique récurrente dans une suite périodique, et par suite, en cas d'autonomie sémantique et graphique des périodes rimiques, la *stance*, plus souvent de nos jours dite *strophe*.

deux GGR (aa bb) est géminé. Et comme ses GGR composants (aa bb) sont eux-mêmes géminés, on peut dire qu'il est géminé aux deux niveaux, doublement géminé.

La gémination des groupes de niveau GGR et plus est caractéristique des métriques de chant. Dans la poésie française littéraire jusqu'à la Renaissance, elle est commune, et constitue un symptôme (parmi d'autres) de ce que la métrique de cette poésie reste fortement marquée par la tradition orale (chant compris). A partir de la fin du XVI^e siècle, où la métrique littéraire se distingue plus nettement, les GGR sont normalement dissymétriques. Ainsi les strophes du grand *Testament* de Villon, au XV^e siècle, sont des GGR (abab bcbc), donc des paires de GR (abab) rimiquement enchaînés, donc des strophes géminées, quoique non destinées à être chantées; alors que la grande strophe des odes de Malherbe (début XVII^e siècle), qu'on retrouve jusque dans *Les Mages* de Hugo et chez Valéry (XX^e siècle), rimée (abab ccd ddc), est un GGR composé d'un (abab) et d'un (aab ccb), composants dissymétriques: seule la strophe de Villon est géminée.

A partir du XVII^e siècle, en poésie littéraire, les GGR géminés ne sont pas systématiquement exclus, mais ils sont caractéristiques d'un style métrique de chant.

Exemples: les GGR géminés qu'on vient de citer pour *le Jet d'eau*, *L'Invitation au voyage* et la *Chanson des aventuriers de la mer*, poèmes du XIX^e siècle, contribuent à un style métrique de chant nettement marqué dans chacun de ces poèmes par un faisceau de propriétés convergentes; par exemple, chacun possède un refrain.

Attention: la notion de *gémination*, réservée à des groupes composés, ne s'étend pas aux simples GR dont les modules sont symétriques; un GR (ab ab) ou (aab aab) n'est donc pas *géminé* en ce sens du seul fait que ses modules sont symétriques.

Pourquoi ne pas appliquer la notion de gémination aux symétries de modules ? Parce qu'on constate que la gémination (des GGR etc.) est caractéristique des textes de chant et en style métrique de chant, alors que la symétrie des modules est également commune dans la poésie littéraire à partir du XVII^e siècle. Ainsi, dans le dizain littéraire (abab ccd eed), GGR dissymétrique par l'inégalité de ses GR composants, chacun de ces GR est symétrique par l'équivalence de ses modules, ab = ab, ou ccd = eed; cette symétrie en caractérise en aucune manière un style métrique de chant. Même, chez la plupart des poètes (littéraires) du XVII^e au XIX^e siècle, les GR dissymétriques tels que (aab ab) ou (aab ba) sont beaucoup moins communs que les symétriques comme (aab ccb) et (ab ab).

Gémination plus que double.

Commençons par une petite remarque lexicale: le mot *géminé* est apparenté au mot *jumeau*, issu du latin *gemellus*, et qu'on peut définir comme se disant "des deux (ou plusieurs) enfants nés d'un même accouchement" (*Le Petit Robert* 2003). Cette généralisation est valable, semble-t-il, pour la notion métrique de groupe géminé. En effet, en métrique littéraire, de même que les GR ne comprennent généralement que deux modules, comme (aab ccb) (aab ccb ddb caractérise plutôt un style métrique de chant), les GGR ne comprennent généralement que deux GR, comme tous ceux cités plus haut. Les GGR triples du type (aa bb cc) ou (abab cdcd efef) sont donc rares, mais je crois que la symétrie entre leur GR n'est pas moins caractéristique d'un style métrique de chant que dans les GGR binaires correspondants.

Annexe.

Critère minimal de concordance

Dans l'analyse en groupes de vers, pour tenir compte de la plus ou moins bonne *concordance* entre les formes métriques et le sens, voici un critère précis qui peut être utile :

- 1) Dans toute suite d'expressions métriques (sous-vers d'un vers, modules d'un GR, groupes d'un groupe composé...), aucune expression métrique ne présente un rejet initial.
- 2) Toute expression métrique conclusive d'une expression métrique ou d'un poème (tout sous-vers terminal de vers, tout module terminal de GR, tout GR terminal de groupe supérieur) est une unité linguistique ou discursive.

Ce double critère grossier, mais commode en première approche ou pour favoriser des comparaisons quantitatives, suffit souvent à fournir un argument (même non décisif) pour choisir entre deux interprétations métriques. Dans le cas du sonnet de Verlaine cité plus haut, il ne permet pas de choisir une des deux hypothèses envisagées, puisque aucune n'y satisfait, mais cet échec peut servir à argumenter en faveur de l'instabilité métrique de ce sixain, instabilité qui peut, dans ce cas, converger avec la bousculade du 6-6 pour exprimer le *trouble immense* de l'âme.

Notation numérique des modules

Si on note par "1", "2" ou "3" un module de un, deux ou trois vers, et par "nm" un groupe d'équivalence rimique entre un module de n vers et un module de m vers, alors on peut noter un GR (a a) par "11", un GR (ab ab) ou (ab ba) par "22", un GR (aab ccb) ou (aab cbc) par "33", un GR "aab ab" ou "aab ba" par "32" et ainsi de suite. Si on ajoute (pour un corpus donné) l'hypothèse qu'il s'agit de GR classiques, ces formules, 11, 22, 33, 32 etc. permettent de reconstituer la notation alphabétique traditionnelle, à l'inversion près; celle-ci peut être précisée par un indice supplémentaire, par exemple "33i" (sixain "inverti" au sens de Martinon) peut au besoin signaler l'anticipation de la rime singulière dans le second module, donc "aab cbc" au lieu de "aab ccb". Ainsi encore "22 33" pourrait noter un dizain classique "abab ccdeed" et "22 33i" un dizain classique "abab ccdede". Pour des corpus rimés "classiquement", la notation numérique fournit des formules plus courtes, et surtout plus parlantes à l'œil que la notation alphabétique, ce qui aide à la comparaison d'ensembles de données.

Références

La notion de *groupe (d'équivalence) rimique* (parfois sous le nom antérieur de *groupe rimé*) est exposée et illustrée de nombreux exemples dans:

– “Pour l’analyse du sonnet dans les *Fleurs du Mal*”, pp. 197-36 de *Lectures des Fleurs du Mal*, éd. par Steve Murphy, P. U. de Rennes, 2002. Une version modifiée de cet article est incluse dans le polycopié *Sur la Versification de Baudelaire 3* (2002, consultable au CIDRE (Censive 2) et à la BU de Nantes), au chapitre *Pour l’analyse du sonnet français*.

– “Modules et groupes rimiques. A propos d’une fable de La Fontaine” [Le Corbeau et le Renard], pp. 95-113 de *Linguista sum*, éd. par Emmanuelle Danblon, Mikhail Kissine & autres, L’Harmattan, 2008.

– “Métrique de Verlaine dans les *Poèmes saturniens*”, pp. 55-72 de *Lectures de Verlaine, Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, éd. par Steve Murphy, P. U. de Rennes, 2007.

– “Style métrique de chant. Exemples chez Baudelaire et Rimbaud”, dans *Parade sauvage, revue d’études rimbaldiennes*, numéro d’Hommage à Steve Murphy (2008:231-254).

L’analyse modulaire des suites rimiques est employée notamment dans *Art poétique* (Cornulier, 1995), *La Poésie* (Brigitte Bercoff, 1999, Hachette, collection Concours Littéraires); *La Versification* (J.-M. Gouvard, 1999, Presses Universitaires de France)¹⁷.

¹⁷ Ceci pour rassurer ceux de mes étudiants nantais à qui il serait signifié (paraît-il) que l’analyse modulaire est bonne pour la “recherche”, seule l’analyse en rimes plates, croisées et embrassées étant bonne pour l’enseignement ou les concours.