

Notions d'analyse métrique

Les abréviations *AP*, *TbV* et *MR* renvoient respectivement à *l'Art Poétique* (1995), *Théorie du vers* (1982) et l'article sur les « manières de rythmer » (Cornulier, 2009)¹.

alexandrin. L'alexandrin classique est un vers de mètre 6+6 (traitement rythmique discontinu* en 6-6). Sur son évolution par substitution en 4-4-4 ou 8-4, voir chap. 8.

alinéa métrique. Voir *formatage*.

allitération. Équivalence d'attaque syllabique comme dans « feu furieux » ou « sans bords, à quelle boue ? ». Voir *contre-allitération*.

alternance. En poésie française littéraire « classique »*, si un vers ne rime pas avec le précédent, il n'est pas de même cadence* ; donc si l'un est masculin, l'autre est féminin. Ceci n'exclut pas des suites de vers de même cadence, pourvu qu'ils soient de même rime. Au XIX^e siècle, à l'intérieur d'un même poème, l'alternance est généralement systématique ; elle est donc trans-strophique. L'uniformité de cadence, qui est une autre régularité, n'est pas rare en style métrique de chant.

analytique. Voir *traitement rythmique continu*.

anatonique (de). Voir *tonique (de)*.

appui rythmique. Attribuer à un vers tel que « Cueillez, cueillez votre jeunesse », que son auteur (Ronsard) prononçait certainement en 9 syllabes, un rythme de 8, est reconnaître que ce rythme (anatonique*) *s'appuie* sur la dernière voyelle masculine de l'expression, plutôt que sur sa dernière voyelle quand elle est féminine. Reconnaître que, dans le même vers, l'équivalence de rime doit inclure tous les phonèmes (et surtout les voyelles) depuis la 8^e voyelle, c'est reconnaître que la rime, et la cadence (rythme catatonique*, « descendant », de 2 voyelles qui lui correspond), *s'appuient* sur cette même DVM, et non sur la dernière voyelle du vers quand elle est féminine. Ces formes se construisent, soit en amont, soit en aval, à partir de la DVM, qui est comme leur base ou leur *appui* normal.

¹ Ce glossaire est une version mise à jour de celui de *De la métrique à l'interprétation, Essais sur Rimbaud* (Classiques Garnier, vers décembre 2009) ; les références bibliographiques renvoient à la bibliographie de cet ouvrage. Merci à Romain Benini, Karine Devauchelle, François Dell, Yves-Charles Morin et Isabelle Robin pour leurs remarques sur des versions anciennes ou récentes de ce travail (nouvelles remarques bienvenues pur amélioration).

association (Condition d'association). Normalement, pour qu'un rythme anatonique, un rythme catatonique (cadence) ou une forme rimique soit associé à une expression, il faut qu'ils s'appuient sur la dernière voyelle masculine de cette expression. Voir *MR*.

assonance ou rime vocalique. Un poème est rimé en *rimes vocaliques* ou *assonances* si ses vers présentent des équivalences de formes catatoniques* impliquant systématiquement les voyelles, mais pas forcément les consonnes (librement équivalentes ou différentes). L'assonance implique donc une équivalence de forme vocalique catatonique. Par opposition, dans un système à *rime intégrale* (classique), les consonnes catatoniques sont elles aussi systématiquement équivalentes.

Ne pas confondre la notion de rime approximative ou fautive (comme entre « huches » et « aristoloches »), ou simplement « pauvre » ou non conforme à la Fiction graphique* (comme « turquin = lutins »), et la notion d'assonance ou rime vocalique.

Par contraste avec la notion d'assonance, on appelle parfois *contre-assonances* des équivalences impliquant exclusivement des consonnes à la fin du vers. Quoique le terme même suggère l'existence d'un système bien défini et établi, il s'agit plutôt, chez quelques poètes, dont Rimbaud parfois peut-être, de tentatives variées que d'un système établi.

auto-similarité. Équivalence entre une ou plusieurs parties et le tout. Cette équivalence peut-être de nature purement « théorique » et plutôt voulue que sensible, par exemple dans une strophe de 10 vers (au total) dont chaque vers a une longueur anatonique totale de 10 (10-voyelles), ou un poème de 5 stances dont chacune a 5 vers (« Va ton chemin sans plus t'inquiéter... », Verlaine). Elle a probablement pu être sensible, en rapport avec la musique, au Moyen Âge, dans des rondeaux (dits *triolet*s) dont la première moitié, puis la totalité, avaient la même forme (Ab aA) – où, selon un mode de notation traditionnel, les trois « A » ou « a » ont la même forme catonique (riment) et où les deux « A » sont constitués des mêmes mots. L'auto-similarité est commune en musique et en métrique de chant, mais non en métrique purement littéraire (uni-linéaire).

bouclage. Équivalence renvoyant de la fin d'une suite à son début, comme dans une strophe dont le dernier vers répète le premier (*bouclage strophique par répétition*).

« C ». Cette lettre, initiale du mot « clitique », peut coder le fait qu'une voyelle appartient à un *proclitique* (v. chap. 8).

cadence. Rythme catatonique, souvent correspondant en poésie au nombre de voyelles catatoniques (à partir de la dernière voyelle masculine de l'expression). La cadence de longueur 2 est dite *féminine* ; exemple : il y a deux voyelles à partir de la dernière masculine de « Cueillez, cueillez votre jeunesse » ; la

cadence de longueur 1, *masculine*, exemple : « Fera ternir votre beauté ».

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 féminins² a entraîné l'usage des adjectifs *masculin* et *féminin* pour caractériser des cadences de longueur 1 ou 2, et, surtout plus récemment, du terme *genre* pour désigner la cadence même. Cette terminologie n'est pas généralisable à un grand nombre de langues : en anglais, italien, espagnol, etc., existent des cadences supérieures à 2, exemple « B'uckingham » en anglais.

Dans la poésie classique, la cadence est généralement réglée suivant un principe dit d'*Alternance**. En français psalmodié ou chanté, des *mélismes* peuvent rendre la cadence supérieure à 2 ; exemple : « Gare au gori-i-i-i-llé » (Brassens).

catatonique de. Voyelle ou phonème non antérieur, dans la forme syllabée d'une expression, à sa dernière voyelle masculine, donc tonique ou posttonique de cette expression ; v. *tonique*.

césure. Frontière de deux sous-vers métriques successifs à l'intérieur d'un vers, à ne pas confondre avec la frontière des rythmes métriques (sous-mesures) associés à ces expressions. Exemple : Dans l'alexandrin classique { {Oui, je viens dans son temple} {adorer l'Éternel} }, la césure coïncide avec le passage du mot qui s'écrit « temple » au mot qui s'écrit « adorer ». Elle ne coïncide ni avec une frontière de syllabe dans « tem-pl'a- », ni avec la frontière rythmique entre les rythmes de 6 (valeurs rythmiques de voyelles) associés aux hémistiches³ : dans { {font les saules, d'où sautent} {les oiseaux sans brides} }, supposé rythmé en 6-6, la césure passe entre « sautent » et « les oiseaux », la frontière rythmique 6-6 associée, entre les deux valeurs rythmiques des deux voyelles du mot « sautent ».

chronorythmique. Il s'agit de rythmes caractérisés par des relations entre des durées non grammaticales. Ainsi, dans le cri collectif « Ma-chin – un'chanson », l'égalité de durée entre les attaques des quatre voyelles distinguées en gras n'est pas impliquée par la langue française : elle est chronorythmique – et même chrono-métrique, ce rythme étant régulier.

“**classique**”. Dans le présent ouvrage, ce terme, choisi assez arbitrairement, sert, avec ou sans guillemets, à évoquer la littérature française depuis, très approximativement, la Pléiade (vers 1555) jusqu'à la fin du Second Empire (1870). La métrique « classique » est un ensemble flou d'aspects métriques commun à la poésie littéraire de cette période.

clitique, proclitique, postclitique ou enclitique.

On nomme souvent *clitique* (= “qui s'appuie [sur un autre]”) dans une langue à accent lexical un mot dont on

² Ce contraste existait déjà chez les troubadours, à l'époque desquels remonte la terminologie prosodique *féminin/masculin*.

³ Sur ce point, v. Cornulier (2009a).

considère qu'il ne forme pas à lui seul une unité accentuable, mais plutôt qu'il « s'appuie » (grec « *klinein* ») sur d'autres mots pour former avec eux une telle unité.

En grammaire du français, ce terme est parfois appliqué, en concurrence avec celui de *conjoint*, à des mots qui ne peuvent pas s'employer seuls et doivent toujours faire partie d'un syntagme à l'intérieur duquel ils peuvent dépendre d'un mot plus autonome, leur base, comme « des » qui se combine au substantif dans « des jours » ou « tu » qui se combine à une forme verbale dans « tu sais ». Les clitiques sont *proclitiques* ou *enclitiques*⁴ selon qu'ils sont antéposés ou postposés à leur base comme « le » ou « tu » dans « le sais-tu ». Ils peuvent s'agglutiner en chaîne comme dans « Ne t'en souviens-tu jamais » où, autour de la base « souviens », gravitent les trois clitiques de « ne t'en » en proclise et « tu » en enclise.

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 dans cette langue un système d'accentuation lexicale. Ainsi on peut hésiter à classer comme clitique ou non-clitique « que » ou « qui » dans « Que la phrase commence ! » ou « la femme qui rit ». C'est donc d'une manière passablement arbitraire que, pour les besoins de la méthode distributionnelle (pour étude rythmique), laquelle requiert des critères simples et reproductibles, les clitiques (permanents) sont ici définis par une liste que voici :

- 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 » (déterminant prénominal⁵), « cet », « cette », « ces » ;
- « ci » et « là » (conjoint par traits d'union) ;
- formes para-verbales : « je », « tu », « il(s) », « elle(s) », « (l')on », « ce », « ça », « nous », « vous », « me », « te », « le », « la », « les », « se », « lui », « leur », « en », « y », « ne », et en apparition postverbale « moi », « toi » (conjoint par trait d'union au verbe impératif en graphie traditionnelle).

Cette liste ne doit pas s'utiliser sans prudence, notamment parce qu'un mot clitique et un mot non-clitique peuvent avoir la même forme (homonymie) ; ainsi, dans « Lui₁, se plaint-il ? et elle₁, lui₂ répond-elle₂ ? », les mots « lui₁ » et « elle₁ », séparés du verbe par une virgule et de forme neutre quant au cas, sont autonomes alors que les mots « lui₂ » et « elle₂ », marqués par leur forme comme complément indirect ou sujet, sont

⁴ « Postclitique » serait plus clair que « enclitique » (qui a du reste parfois désigné tous les clitiques), mais est redouté des puristes à cause de l'inconvénient supposé de mélanger des étymons latin (« post ») et grec (« clit »), comme si la langue française ne pouvait les assimiler.

⁵ *Ce*, pronom antécédent comme dans *ce qui me plaît*, n'est pas pris en compte.

clitiques ; donc « elle » est une forme ambiguë, mot clitique sujet ou mot autonome selon la construction. La construction et la ponctuation ne lèvent pas toujours l'ambiguïté ; ainsi « *Elles approchent* » peut être parallèle à « Ils s'éloignent » (alors « elles » est clitique) ou à « Eux s'éloignent » (alors « elles » est autonome) ; la liaison n'est inévitable que dans le premier cas ; seul le clitique supporte la chute de consonne « Elles, e(lles) s'approchent ». Le sujet « nous » est forcément clitique dans « Venons-nous » (postposition avec tiret), non-clitique dans « Nous aussi pleurons » (séparation du verbe par « aussi ») ; son statut clitique n'est donc pas syntaxiquement évident dans « Que nous et ceux que **nous** nous imaginons frères » (dans « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... », v. chap. 7).

concordance. On parle généralement de *discordance* quand l'organisation métrique semble décalée d'un traitement rythmique naturel de l'énoncé, notamment à la lecture ; de *concordance* dans le cas contraire. Exemple : si « Morts de Valmy, Morts de Fleurus, Morts d'Italie, » doit être rythmé en 6-6, alors ce traitement rythmique correspondant à « Morts de Valmy, Morts de » et « Fleurus, Morts d'Italie » peut paraître très décalé du sens (vers *discordant en 6-6*⁶).

consistant. Peut se dire d'une expression qui est une unité grammaticale ou discursive. Ainsi ce vers de Racine, « Plût aux Dieux que ce fût le dernier de ses crimes ! » est une phrase, donc est consistant ; de même son hémistiche 2, « le dernier de ses crimes », est consistant, en tant que groupe nominal, mais non son h1, « Plût aux Dieux que ce fût », qui ne correspond à aucun syntagme.

La non-consistance n'est pas toujours un cas d'*inconsistance* caractérisée ; ainsi « Waterloo ! Waterloo ! Waterloo ! Waterloo ! », peut donner une impression de parfaite concordance en 6-6, quoique son h2, suite de deux occurrences de « Waterloo » faisant partie d'un ensemble de quatre, ne corresponde apparemment pas à un syntagme particulier. – Un cas typique d'*inconsistance* caractérisée est celui du rejet (voir *divergence*).

Dans « Comme des lyres, je tirais les élastiques », comme « je », clitique, forme un groupe avec « tirais » (cf. « tirais-je »), en supposant le mètre 6-6, l'hémistiche 2 {tirais les élastiques} ne semble pas consistant. Pourtant « tirais les élastiques », considéré isolément, pourrait former un groupe verbal comme dans « Je m'asseyais, tirais les élastiques, etc. ». On peut parler de *consistance virtuelle* si on considère que le mètre 6-6, en focalisant l'hémistiche conclusif « tirais les élastiques », pourrait actualiser cette possibilité.

Consistance provisoire. Au terme du premier vers de sonnet (Baudelaire) « J'ai longtemps habité + sous de vastes portiques », est normalement reconnu (comme h2) un groupe prépositionnel incluant un groupe nominal « de vastes

⁶ Formulation empruntée à Karine Devauchelle.

portiques » ; pourtant, au terme du distique, puis du quatrain, ce syntagme *provisoire* est augmenté de relatives, de sorte qu'à la fin du quatrain, dans une analyse rétrospective en forme de bilan, « sous de vastes portiques » n'est plus que le début d'un syntagme. Le rythme se traitant en temps réel, on peut tout de même reconnaître qu'à la fin du premier vers, « sous de vastes portiques formait réellement un GN et que h2 était un hémistiche consistant (*consistance provisoire*).

consonne. Voir *voyelle*.

contexte antérieur (Sophisme du).

Définition par un exemple : expliquer que, si Victor Hugo a supposé deux voyelles pour « lion » (« diérèse ») dans l'alexandrin « C'était l'heure tranquille où les lions vont boire », c'est « pour faire douze », c'est présumer par exemple que le poète a commencé par faire un vers troué, « C'était l'heure tranquille où les < ? > vont boire », et que voulant boucher le trou avec des lions, il s'est trouvé obligé de les supposer dissyllabiques. Cette analyse présuppose que le mot « lion » ou sa prononciation a été choisi *après* que les autres mots, formant son contexte, ont été choisis.

continuité syllabique. Une suite de phonèmes est syllabée en continuité si, sauf contrainte morphologique, notamment, elle est ininterrompue et toute consonne suivie d'une voyelle se syllabe dans son attaque plutôt qu'en modulation terminale d'une voyelle antérieure. Le vers français classique est, au moins fictivement, une continuité syllabique syllabique (même en cas de frontière de phrase, voire de réplique en dialogue) ; cette continuité implique omission d'*e* instable, et surtout féminin, devant mot jonctif (« La tempêt' a béni » et non « La tempête a béni »). Toute frontière de vers est, au moins fictivement, une discontinuité syllabique, manifestable par une pause ; ainsi, dans « Oisive jeunesse / À tout asservie », l'*e* instable (féminin) n'est pas omettable devant « À », mot jonctif, et ces deux vers sont conventionnellement féminins.

La continuité syllabique n'implique pas la continuité rythmique (voir *traitement rythmique*).

contre-allitération. Contraste d'attaque syllabique sur fond de ressemblance, comme dans « tohu-**b**ohu » où « t » et « b » initiaux contrastent sur fond de « -ohu ». La contre-allitération est à l'allitération ce que la contre-rime est à la rime.

contre-rejet. Voir *divergence*.

contre-rime. Contraste de forme catatonique sur fond d'équivalence prétonique ; exemple : « miront-on, miront-aine ». Le fond d'équivalence est strictement prétonique en cas de contre-rime intégrale, mais pas forcément en cas de contre-rime vocalique voire tonique (« Gainsb—r » dans « Gainsbour(g) » ≠ « Gainsbar(re) », où le contraste se concentre sur la voyelle tonique.

cosyllabation. Voir *continuité syllabique*.

couleur rimique, Règle des deux couleurs. Dans ces mots-rimes successifs du sonnet *Voyelles*, « virides – rides – studieux

– étranges – Anges – Yeux », on peut dire qu'il y a trois *couleurs* rimiques en « ides », « anges » et « eux », et par exemple qu'entre les deux rimes en « eux », il y a une et une seule couleur rimique, « anges ».

Dans ce sixain de Rabelais⁷, « Ô bouteille / Pleine toute / De mystères, / D'une oreille / Je t'écoute : / Ne diffères », les deux rimes en « ères » (notamment) sont séparées par deux couleurs, du « eille » et du « oute » ; la succession « mystères – oreille – écoute – diffères » est tricolore ; cette situation est exclue en poésie littéraire française classique⁸ ; on peut parler à ce sujet de *Règle des deux couleurs*.

critère métricométrique, voir *métricométrie*.

dernière voyelle masculine (DVM), ou *tonique* d'une expression.

La dernière voyelle masculine d'une unité prosodique possède généralement un certain nombre de propriétés : 1) c'est 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 ; 3) c'est le point de départ de la cadence ; par ces trois propriétés, c'est comme le centre ou l'*appui* des formes métriquement pertinentes, ou leur *tête* en terminologie générativiste ; 4) c'est le siège de certains motifs intonatifs, par exemple c'est sur elle que peut se caler l'élévation ou l'abaissement tonal marqueur d'inachèvement ou d'achèvement ou de modalité ; 5) c'est elle qui porte l'éventuel accent souvent dit « tonique », et aussi celle à partir de laquelle se cale, en amont, un éventuel accent alternatif d'une voyelle sur deux ; 6) dans le chant traditionnel, elle coïncide avec un temps fort du motif⁹. On peut donc la désigner comme fondamentale ou *tonique* de cette expression, terme pouvant désigner en musique un centre de gravité ou point de repère des intervalles caractéristiques d'un système mélodique. Voir *tonique*.

discordance. Voir *concordance*.

discours direct libre. Le discours direct libre correspond aux cas où, en émettant un énoncé de forme « X », on signifie par exemple, par imitation, qu'un énoncé de forme « X » a été émis ou perçu. Exemple plausible sinon certain : dans « J'entrais à Charleroi. – *Au Cabaret-Vert* : je demandai des tartines », l'apparition des mots *Au Cabaret-vert* peut signifier par elle-même qu'une telle inscription vient d'apparaître au marcheur. Dans « *Que faisiez-vous au temps chaud ?* dit-elle à cette emprunteuse. – *Nuit et jour, à tout venant, je chantais, ne vous déplaise* », dans la fable de la Cigale et la Fourmi (La Fontaine), la production dans le récit de chacun des deux énoncés imprimés ici en italiques signifie qu'il a été produit par un

⁷ Exemple de Quicherat (1850 : 83).

⁸ Même dans des vers de cadence uniforme (l'alternance de cadences est incompatible avec les suites tricolores, mais non quadricolores).

⁹ Cf. F. Dell (1989: 127).

personnage de la fable, ce qu'une « incise » ne confirme que dans le premier cas¹⁰.

discrimination (Contrainte de). *Contrainte de discrimination des mètres* : Le mélange de mesures simples, inégales, mais ne différant que d'une syllabe, est généralement évité en poésie littéraire quand cette proximité de longueur risque de brouiller leur distinction, donc, compte tenu de la loi des 8 syllabes*, surtout pour 8 avec 7 ou 7 avec 6, voire 6 avec 5. Il n'y a normalement pas risque de *brouillage* pour des mesures courtes comme dans : « Les sanglots longs (4) / Des violons (4) / De l'automne (3) ».

Contrainte de discrimination des rimes. L'organisation rimique d'un quatrain rimé en (abab) par exemple peut être brouillée volontairement comme à la fin de *Tête de faune* (« écureuil, feuille, bouvreuil, recueille »).

disjonctif. Voir *jonctif*.

distique. Groupe métrique de deux vers, quel que soit le niveau métrique de ce groupe (module* ou groupe rimique*) Le terme est donc applicable aussi bien aux ab d'un (ab ab) qu'à des (aa).

divergence. Dans « Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit », le syntagme « deux trous rouges » passe de h1 dans h2 (hémistiche 2) {rouges au côté droit} sans aller jusqu'au bout de h2 ; h2 est donc *divergent* par empiètement de « rouges » (*divergence initiale*) ; cet empiètement initial est nommé *rejet*. Apparemment symétrique de cette situation (si on ne tient pas compte de l'orientation temporelle) est le fait que « deux trous rouges » passe en quelque sorte à reculons de h2 dans h1 sans « reculer » jusqu'au début de h1 : cet hémistiche est donc *divergent terminalement* par l'anticipation « deux trous » ; une telle divergence est banale et la plupart du temps anodine en h1 ; on parle de *contre-rejet* quand elle produit un effet de discordance. Les deux phénomènes sont indépendants ; ainsi, dans « Et la Mère, fermant le livre du devoir », le syntagme « fermant le livre du devoir » empiète dans h1 par « fermant » (divergence terminale de h1, anodine), mais h2 « le livre du devoir » est consistant* (groupe nominal).

e instable et voyelle stable. Voyelle (et non lettre, symbole graphique) phonologiquement optionnelle correspondant normalement à un « e » monogramme (et non « eu » digramme) dans la graphie. Par exemple, pour le mot « triste », cette *option de voyelle* est, normalement, *exploitée* dans « triste trot » (où l'e est *employé*), *non-exploitée* (plutôt que supprimée ou « élidée ») dans « trist' événement » (où l'e est *omis*). Dans /lami/ (« l'ami » ou « l'amie ») où l'article /l/ n'est pas spécifiquement féminin ou masculin, en l'absence de /a/ ou de e instable, on peut parler d'*élision morphologique* ; celle-ci

¹⁰ V. Cornulier (2006).

correspond généralement à une « élision » graphique (« l'ami », « l'amie »).

La voyelle instable du pronom clitique « le » est *stabilisée* en voyelle stable (en français moderne) dans « dis-le aussi » où elle n'est plus optionnelle (on ne dit plus /dilos/). Ainsi, dans « Nature, berce-le chaudement, il a froid », la 6^e voyelle est stable malgré l'apparence graphique.

Toutes les voyelles autres que l'*e* instable sont phonologiquement *stables*. Ainsi l'absence d' /a/ dans l'article de « l'amie » est un choix morphologique propre à ce mot et ne relève pas d'une option phonologique¹¹.

Dans « Tous se sauvent », le fait que la voyelle est *contextuellement indispensable* syllabiquement parce que /tusssov/ est insyllabable¹² ne change rien à son statut *phonologiquement* optionnel.

Le vers de Rimbaud « Au gibet noir, manchot aimable » a 9 syllabes quand on emploie son option d'*e* final, 8 sinon. De quelque(s) manière(s) que Rimbaud ait pu le prononcer, il avait pour lui, quand il l'a écrit (1870), 9 syllabes au moins du point de vue de la « Fiction » graphique* à en juger d'après les régularités de ses rimes. Ce vers peut donc avoir 8 ou 9 syllabes selon les interprétations ou points de vue, mais il a une *longueur conventionnelle* de 9 syllabes (mais, qu'il soit traité ou considéré comme un 9-syllabes, cela ne l'empêche pas de rester rythmiquement un 8-voyelles).

Un *e* instable est *féminin* ou *masculin* selon sa position ; voir à *féminin*.

élision métrique. Voir *Fiction Graphique*.

élision morphologique. V. *e* instable.

enchaînement (ou *enchaînement rétrograde*). Lien entre deux suites successives dont un élément initial de la seconde est équivalent de quelque manière à un élément terminal (donc voisin) de la précédente. Exemple : les deux derniers quatrains de *Mémoire* sont enchaînés lexicalement si la « poudre » qui initie le second est équivalente à la « cendre » qui conclut le premier (v. chap. 7).

enchaînement syllabique. Lien entre deux morphèmes ou mots dont la dernière consonne du premier appartient à la même syllabe que la première voyelle du second, comme dans « par hasard » /pa.ra.zar/. L'enchaînement est normal en cas de liaison : « les amis » /le.za.mi/.

enclitique (ou *postclitique*). Voir *clitique*.

Évidence immédiate de la structure métrique (Principe d').

C'est un principe fondamental de la poésie littéraire traditionnelle qu'un poème qui s'annonce d'emblée comme métrique par son formatage graphique présente une métrique

¹¹ On peut du reste envisager que, dans « l'amie », l'article /l/ soit le même que dans « l'ami », donc neutre plutôt que féminin, et privé d'option d'*e* plutôt que de /a/ (une telle vue a été suggérée quelque part par Philippe Martinon).

¹² En français standard au moins, deux consonnes identiques successives doivent se distinguer comme finale de syllabe et initiale de syllabe, ce qui exclut le triplement.

évidente à première lecture, immédiatement et spontanément, au moins pour les lecteurs imaginés par l'auteur, c'est-à-dire familiers du système de son époque. La nette distinction des passages en prose et en vers, le formatage (notamment en alinéas métriques) de ces derniers, la pauvreté du répertoire des mètres (dans certains corpus, longueurs simples [non supérieures à 8], 4-6 et 6-6), la nette discrimination des mètres et des rimes, la Fiction Graphique* et la Langue des vers*, convergent, parmi d'autres facteurs, à imposer cette évidence. Cette évidence favorise la *pression métrique* subie par un lecteur familier de poésie classique « cherchant » spontanément à traiter le texte métriquement dans sa tête à mesure qu'il le lit.

La pression métrique concerne principalement le mètre (tendance à refuser à la lecture un vers qui paraît d'abord « faux », donc d'abord à le relire). C'est la pression métrique qui, en contexte de mètre 5, favorise l'interprétation consonantique de « i » (synérèse) dans « Science avec patience » pourtant contraire aux habitudes de la Langue des vers. Elle est également pertinente pour le traitement rythmique des vers composés, par exemple en rythme 6-6, cette composition n'étant pas graphiquement formatée (« invisibilité » de la « césure »). La pression métrique encore forte du temps de Rimbaud permet à certains de ses contemporains et à lui-même d'écrire des vers fortement discordants* où le mètre favorise une division non conforme à une lecture « naturelle » du vers. Pour des arguments et exemples, voir le chapitre sur l'alexandrin.

expression (rythmique ou métrique). Désigne dans le présent recueil une suite de mots (ou exceptionnellement morphèmes) en tant que signes linguistiques (forme *et* sens associés), distinguée à l'intérieur d'une suite d'énoncés ; cette expression peut être repérée arbitrairement dans une suite discursive, sans être une unité linguistique. Exemple : « où brise » peut être distingué comme une expression dans « ... mer grise où brise la brise... » et cette expression est un vers (de mètre 2) dans *Les Djinns* de Victor Hugo.

Une expression distinctement traitée à certains égards rythmiques, par exemple une expression dont la longueur anatonique* est distinctement perçue, peut être appelée *expression rythmique*. Si ce rythme est métrique, elle peut être appelée *expression métrique*. Ainsi un sous-vers, un vers, un module, une strophe, dont certains aspects rythmiques sont métriques, est une expression métrique.

Une *expression métrique terminale (emt)* est la dernière d'une suite de plusieurs expressions métriques. Ainsi, dans un quatrain de deux modules de deux 6-6v, sont des emt les quatre hémistiches terminaux de vers, les deux vers (2 et 4) terminaux de module, et le second module. La tendance à la concordance se traduit notamment par une tendance à la consistance des emt.

féminin ou **masculin**¹³.

En fonction de sa position grammaticale, la 6^e voyelle de « Comme des lyres, je tirais les élastiques » (Rimbaud) est masculine, celle de « Des lyres, tirais-je même les élastiques » (Moi) est féminine (*grammaticalement posttonique*). Elle est *féminine* dans « tirais-je » (en 3 syllabes) parce qu'elle est postérieure à la dernière voyelle stable de cette unité grammaticale ; *masculine* dans « je tirais », parce qu'elle n'est postérieure à la dernière voyelle stable d'aucun mot ou syntagme l'incluant. – Toute voyelle stable est masculine, ne pouvant être postérieure à la dernière stable d'une unité grammaticale... qui l'inclut.

Par extension, *féminin* ou *masculin* se dit d'une expression (par exemple d'un vers) ou d'une rime dont la dernière voyelle est féminine ou masculine. Ainsi « Au gibet noir, manchot aimable » est un vers féminin ou masculin selon qu'on emploie ou omet son option d'*e* final, mais était un vers féminin pour Rimbaud (en 1870) au moins « sur le papier » ; on peut parler de vers, de rime et de cadence au moins *conventionnellement féminins*. – Par contre, le premier hémistiche d'un vers comme « L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles » est normalement masculin, l'option *e* de « rose » ne pouvant s'employer en cosyllabation devant « au », mot jonctif.

Il est souvent délicat de reconnaître un *e* féminin à l'intérieur du mot, notamment quand sa décomposition en morphèmes est problématique (*TbV*:137 n.2). Seuls les *e* féminins non-internes sont donc systématiquement identifiés dans le présent ouvrage (sauf remarques occasionnelles) ; les éventuels *e* féminins internes ne sont donc pas pris en considération dans les listes métricométriques¹⁴.

Le statut féminin ou masculin étant dépendant de l'analyse en constituants, il est prévisible que, lorsque celle-ci est complexe ou incertaine, la reconnaissance du statut féminin ou masculin d'un *e* instable risque d'être complexe ou incertaine. Un autre cas problématique est fourni par des mots du type « Quoique » dans « Quoique Paul ait dîné, il ne dort pas » ; d'une part, la graphie « quoique » suggère bien que c'est un constituant ; d'autre part, l'élision graphique dans « Quoiqu'il ait dîné » et le fait que « Quoique... » devant pause ne se prononce pas /kwak/ suggèrent la pertinence d'un constituant « qu(e) il ait dîné » ; selon la définition ci-dessus, l'*e* de « quoique » serait féminin relativement au seul mot

¹³ Pour des définitions plus explicites, v. Cornulier (2009a).

¹⁴ En faveur du rattachement de l'*e* optionnel de « travaillerons » (7^e dans un 12v de « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... ») à un radical « travaille- » plutôt qu'à une désinence « -erons », voir Cornulier, 2002, « La liberté de l'organisation temporelle d'après le système verbal français », dans *Le Temps*, actes du séminaire Le Lien social (novembre 2000) de la M.S.H. Ange Guépin (Nantes) édités par Charles Suaud, p. 175-188. – Mais, même dans cette hypothèse, comme les composants morphémiques de « travaillerons » ont une très faible chance d'être prosodiquement autonomes, la tonicité virtuelle de la DVS de « travaille- » et par suite le caractère posttonique de son *e* auraient peu de chance de s'actualiser.

« quoique », masculin relativement au seul constituant «-qu'il ait dîné ». On peut donc sans doute ici parler d'*e mixte* à l'égard de l'opposition féminin/masculin. Ainsi l'*e* 6^e de « Sous les murs dont quelque pucelle eut la défense » dans *Mémoire* est peut-être mixte¹⁵.

Voir chapitre 8 où les féminines sont définies comme *grammaticalement posttoniques*, et MR.

Fiction Graphique (FG). Dans la poésie littéraire classique, au prix d'une simplification rétrospective écrasant l'évolution historique¹⁶, à l'égard de la régularité, ou pour paraître réguliers au moins sur le papier, les poètes font *au moins comme si* leurs vers écrits étaient sujets à ces trois conventions d'interprétation, applicables dans l'ordre indiqué :

Convention 1 (**FG1**) : L'*e* instable, indiqué par la graphie, ne peut (et ne doit) être omis que devant mot jonctif à l'intérieur du vers (cosyllabé au moins fictivement). Donc toutes les « jeunes filles » ont 4 syllabes. La rime « bancs publics = sympathiques » chez le chanteur Brassens (vers 1952) n'est pas une rime de poésie littéraire classique sur le papier : si on écrit « sympathiques », elle n'est pas conforme à FG1 ; si on écrit « sympathiq's », elle n'est pas conforme à l'écriture académique. (Cette convention est parfois nuancée ou relâchée à l'intérieur des mots graphiques).

Convention 2 (**FG2**) : Pour juger de la régularité du vers et de la rime, il faut au moins faire *comme si* toute graphie-de-consonne finale de mot était pertinente (au voisement près). C'est pertinent : 1) à la rime : « bleu » ne rime pas régulièrement avec « pleut », censé se terminer en /øt/ (irrégularité pas scandaleuse dans *Le Dormeur du val*, 1870), car Hugo, surtout Musset et Baudelaire, ont fauté quelquefois... ; par contre, le pluriel des « (porteurs de) cotons » à la fin du *Bateau ivre* s'explique probablement par souci de rime régulière avec les « pontons », comme le pluriel « blés » des « champs de blés et d'orge » chez Hugo dans *Booz endormi*, où « blé » ferait hiatus et où « orges » ne rimerait pas avec « forge » ; 2) à l'intérieur du vers, devant mot jonctif, compte tenu de la convention qui suit.

Convention 3 (**FG3**) ou *Élision Métrique** : A l'intérieur d'un vers, toute voyelle terminale de mot est élidable devant mot jonctif* (convention qu'il suffit d'appliquer une seule fois à un entre-mot donné et tenant compte de la Convention précédente).

Cette convention s'applique sans problème à la « fille aux tétons énormes » du Cabaret-Vert (/fijo/), puisque c'est la prononciation naturelle en prose en cas de cosyllabation. Elle n'est *pas* observée dans « Le marié, a le vent qui le floue », car

¹⁵ Le statut mixte de l'*e* final de « quelque » explique la précocité de son apparition en 6^e position de 12v dans de la poésie publiée (dès 1863 environ dans le poème *L'Asile* de Mendès, dans *Philoméla*). Il explique aussi son maintien dans *Mémoire*, alors que Rimbaud y a évité les F6 par contraste avec « Qu'est-ce... ».

¹⁶ Pour une présentation moins caricaturale, voir par ex. *AP*, chap. 4 : 4.

le /e/ de « marié » est métriquement élidable devant « a » (jonctif), mais n'est pas grammaticalement élidable, et est supposé dans la longueur régulière 10 du vers : c'est un *hiatus métrique* (défaut d'Élision métrique). Elle est observée malgré l'hiatus /ye/ dans « Écrue, et presentant » (1871) parce que, dans l'esprit de la *Fiction graphique*, on suppose (par FG1) la pertinence d'un e instable (« é cru-e ») et par FG2 son élision métrique, puisque celle-ci ne doit opérer qu'une fois, en sorte que l'Élision métrique (irrégularité) est évitée, mais non un hiatus (non irrégulier).

Toutes ces conventions sont *indifférentes à la ponctuation*, et de toutes manières le vers est traditionnellement censé (ne serait-ce que fictivement) être cosyllabé d'une traite.

formatage métrique¹⁷. En versification littéraire classique, le texte est considéré comme une suite d'expressions appelées *vers*, dont chacun a un rythme anatonique régulier (*mètre*) et est porteur de *rime* (Saturation* rimique, au niveau des vers exclusivement en principe). Ces vers sont formellement identifiés par un formatage métrique en *alinéas métriques*, car on passe à la ligne (d'une manière normale) et, au moins quand on imprime les vers pour publication, chaque alinéa métrique (vers) commence par une majuscule qui peut être purement métrique. – On¹⁸ descend parfois d'une ligne à l'autre en plein vers pour des raisons linguistiques, par exemple en cas de changement de voix dans un dialogue, mais alors par simple *décrochage vertical*.

Souvent, des unités métriques de niveau supérieur au vers sont identifiées par un formatage métrique en *paragraphes métriques*, par exemple en stances rimées (ab ab) comme dans *Le Bateau ivre*. Ce formatage ne peut être caractérisé par la notion typographique ancienne d'interligne : la page n'offre qu'un fond (généralement blanc) indistinct ; les stances sont des unités, graphiquement déterminées par la proximité relative de leurs vers (en dimension verticale).

glissante. Sont appelées ici *glissantes* ou *consonnes glissantes* (voire anglais *glide*) les consonnes initiales de « yeux », « oui », « huit », 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 peuvent seuls être jonctifs ou disjonctifs (« ami », et « yeux » sont jonctifs, mais « hasard » et « yaourt » sont disjonctifs). Voir *voyelles*.

glossométrique (et *métrique grammaticale*) : voir début du chapitre 13 sur le style métrique de chant.

groupe rimique (GR). Groupe résultant de (généralement) deux modules (groupes élémentaires de vers) rimant entre eux, comme (a a), (ba ba), (bba ba), (bba cca), etc., paires de

¹⁷ *Formatage* : on peut aussi parler de *disposition*, encore que ce terme s'étende plus mal à une réalisation phonique.

¹⁸ Ce « on » est suspect (le formatage poétique a notamment évolué historiquement).

modules de un, deux ou trois vers chacun. Contrairement à la notion de strophe, cette notion ne concerne que la structure interne du groupe. Voir Cornulier (2008a).

hémistiche, c'est-à-dire « demi-vers » (mais les demi-vers ne sont pas forcément égaux ; ainsi dans un 4-6v). Désigne communément les sous-vers d'un vers composé n'en comprenant que deux, par exemple de mètre 4-6, 5-5 ou 6-6.

hiatus. Désigne souvent en français la succession de deux voyelles non séparées par une pause d'un mot à l'autre ; parfois aussi la succession d'une voyelle et d'une glissante* quand celle-ci initie un mot jonctif (« joli oiseau »). Sur la notion précise d'hiatus métrique (évitée en poésie classique), voir *Fiction graphique*.

jonctif, disjonctif. Définition par des exemples : dans /le.a.zar/, /le.za.bi/ (où le point note les frontières syllabiques normales pour « les hasards, les habits »), de deux mots commençant par la même voyelle /a/, l'un sélectionne l'article /lez/ qui s'enchaîne à lui syllabiquement, l'autre l'article /le/ malgré l'hiatus* : /abi/ est dit *jonctif* et /azar/ *disjonctif*. Les mots commençant par une voyelle sont donc jonctifs ou (plus rarement) disjonctifs ; les mots commençant par une consonne glissante, jonctifs (« les oies, les huîtres, les yeux ») ou disjonctifs (« les watts, les huitièmes, les yaourts ») ; seule « règle » absolue, les mots commençant par une consonne non-glissante sont toujours disjonctifs (« les corbeaux »). Un mot comme « haricot » est traité comme jonctif ou disjonctif selon qu'on dit /lezariko/ ou /leariko/.

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 conditions syntaxiques, et surtout morphologiques, de la liaison et de l'élision morphologique* étant assez semblables¹⁹, on peut regrouper ces deux phénomènes sous le nom de *jonction*. Il est essentiel, surtout, d'en distinguer nettement la simple omission* d'*e**²⁰.

langue des vers. Dans la langue des poètes classiques de Malherbe à Hugo, les « chiens » ont toujours une seule voyelle,

¹⁹ Cependant les contextes syntaxiques d'élision morphologique sont plus rigoureusement contraints que ceux de liaison.

²⁰ Le fait qu'on puisse dire [selbazar] pour « *C'est le bazar* », mais non [selazar] pour « *C'est le basard* », montre que /azar/ « hasard » ne se comporte pas simplement comme un mot qui commencerait par une consonne et que la disjonctivité est une conséquence d'une propriété plus profonde (séparabilité syllabique) ; cf. Cornulier (1981). La notion de *disjonction* introduite depuis 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).

les « lions » deux, les « jeunes filles » au moins conventionnellement quatre : tel est leur usage. On peut parler à ce sujet d'une *langue des vers*. Voir *AP*, § 4.1.

limite 2 de cadence. La cadence des expressions*, donc celle des mots et syntagmes, est bornée à 2 en français. Contre-exemples éliminés : dans « aime-je », qui aurait 3 voyelles à partir de sa dernière masculine, le premier *e* instable est stabilisé en « é » (« aimé-je », désuet) ; dans « berce-le », qui en aurait 3 si la voyelle de « le » restait instable, elle est stabilisée (comme si on écrivait « berce-leu ») ; « furent-ce », « fussent-ce », sont simplement évités.

loi des huit syllabes (ou voyelles). En français, les longueurs en nombre de voyelles anatoniques supérieur à 8 ne sont pas « sensibles ». Cette limite est un maximum, non un minimum : certains lecteurs ne sont pas sensibles à l'exacte équivalence des 8-voyelles, voire 7-voyelles. La longueur sommée 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. Voir *TbV* et *AP* 47-48.

longueur (par opp. à *rythme*). Le terme de *longueur*, plus abstrait que celui de *rythme*, permet de parler, par exemple, de la « longueur anatonique totale » d'un vers à « 10 voyelles », sans présumer que ce nombre, 10, corresponde à une valeur rythmique. D'une manière analogue, la notation de nombre en italiques permet de regrouper sous la formule rythmique « 8-4 » des 3-5-4 et des 4-4-4 sans présumer que la longueur totale de leur deux premières sous-mesures fasse *rythme*.

masculin. Voir *féminin*.

mètre de base (périodique) par opp. à *contrastif* (généralement *clausule*). Une pièce métrique littéraire possède généralement un mètre de base, qui s'établit au niveau de chacune de ses strophes ou de ses groupes rimiques*. Pour préciser l'idée par un critère simple, on peut désigner un *rythme anatonique de vers* comme *mètre de base* dans un groupe rimique s'il remplit cette double condition : 1) il est le premier à y apparaître en deux occurrences (il y figure donc au moins deux fois) ; 2) il n'est pas minoritaire (c'est le mètre d'au moins la moitié des vers du groupe).

Exemples : Dans *Mes Petites Amoureuses*, dont tous les quatrains sont rythmés comme celui-ci :

Sous les lunes particulières	8
Aux pialats ronds,	4
Entrechoquez vos genouillères	8
Mes laiderons.	4

il y a un mètre de base, à savoir 8, qui s'établit au niveau de chaque quatrain, puisqu'il y est premier récurrent (dès le troisième vers) et n'y est pas en minorité (deux vers sur quatre).

A fortiori, le 5v est mètre de base de *L'Éternité* et de chacun de ses quatrains rythmés en 5555, puisqu'il s'y trouve répété sans concurrence. Par contre, une strophe mesurée en 88444 n'aurait pas de mètre de base (le premier mètre récurrent, 8, y étant minoritaire).

Les mètres différents du *mètre normal 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. Ainsi dans les trois strophes de la *Chanson d'automne* de Verlaine dans les *Poèmes saturniens* (1866), qui sont sur ce rythme,

	<i>base</i>
Et je m'en vais	4
Au vent mauvais	4
Qui m'emporte	3
Deçà, delà,	4
Pareil à la 4	
Feuille morte.	3

il existe dans chaque strophe un mètre de base, 4, qui est celui du poème, et la fin de chaque module (tercet) est ponctuée par un abrègement métrique en 3v, mètre contrastif (en clausule de module). L'immense majorité des poésies classiques n'ont, comme celle-ci, qu'un mètre de base constant de strophe en strophe.

Sur des pièces métriques à deux mètres de base alternants, voir chapitre 13 sur le style métrique de chant.

mètre normal par opp. à *mètre compensatoire* ou *de substitution*. Dans un poème où des vers d'un rythme X régulier, par exemple périodique, qu'on peut dire *normal*, sont remplacés sporadiquement par des vers d'un rythme différent Y comme si ce dernier était équivalent au rythme normal et n'interrompait pas la périodicité, la forme Y peut être dite *de substitution* par opposition au rythme régulier dont elle semble être comme une espèce d'allomorphe malgré l'indépendance formelle de X et Y.

Ainsi, à partir de la seconde moitié du XIX^e, dans des suites périodiques d'alexandrins, *au lieu* du rythme 6-6, on rencontre parfois sporadiquement un rythme tel que 4-4-4, voire 3-5-4 (voir AP § 2.7.3.2.3) comme si ce n'était pas une rupture de périodicité, chez des poètes qui cependant n'emploieraient jamais ce rythme hors d'un contexte 6-6. C'est apparemment le cas, par exemple, dans *Le Bateau ivre* (1871) où tout à coup, dans une suite de 6-6 groupés en quatrains, après la mise en rejet de « furieux » à la césure et de « Je courus » à la frontière de modules, dans deux vers successifs, deux mots chevauchant une hypothétique césure 6-6 semblent, sinon empêcher absolument, du moins

sérieusement entraver le 6-6 au profit d'un rythme 4-4-4 ou 3-5-4 (voir chapitre 8)²¹.

Dans la mesure où la forme non-périodique ne s'emploie que mélangée à la forme normale, périodique, et ne définit pas elle-même la périodicité, elle peut être dite *d'accompagnement*. Dans une suite de 6-6 où se glisse un pur 3-5-4, chaque 6-6 est donc métrique d'abord en tant qu'équivalent (semblable) aux 6-6 du contexte, alors que l'équivalence (malgré la différence) de 3-5-4 avec 6-6 est une relation culturellement acquise et dissymétrique de substitution.

Les deux notions d'accompagnement et de substitution ne sont donc pas équivalentes même si elles se recoupent dans certains cas. Ainsi, au milieu du XIX^e, quand certains poètes surimpressionnent dans l'alexandrin le rythme 4-4-4 au rythme périodique 6-6 sans effacer tout à fait ce rythme périodique, il peut y voir accompagnement, et même un effet de *compensation*, mais non pure et simple *substitution*. Il est souvent délicat de trancher entre ces hypothèses ; ainsi un lecteur d'une époque postérieure peut se demander si, dans le cas de « Péninsules », dans l'esprit de son auteur en 1871, le rythme 6-6 était seulement entravé (3-5-4 *compensatoire* au 6-6 entravé), ou carrément effacé (3-5-4 *de substitution*) comme probablement dans l'esprit de la majorité des lecteurs du siècle suivant.

métricométrie. Méthode d'observation distributionnelle en vue d'une éventuelle analyse métrique; voir chapitre 8.

métrique. *Mètre* désigne un rythme anatonique régulier de vers. De là, *métrique* qualifie ce qui concerne le rythme régulier des vers, puis plus généralement les régularités systématiques de la poésie traditionnelle, concernant non seulement le rythme du vers, mais des formes de strophes et même de niveau supérieur comme le sonnet.

métrique (voyelle). On distingue souvent comme métriques les voyelles d'un vers qui contribuent à son mètre. En ce sens, la 9^e voyelle de « Mignonne, allons voir si la rose » (Ronsard, chez qui « ro-se » avait ici deux voyelles) n'était pas métrique (au sens étroit), le rythme anatonique se calant sur la tonique* 8^e ; cet « e » était pourtant métrique en un sens plus large (« ro-se »), puisqu'il contribuait à la rime et à la cadence (double).

module. Les petits groupes d'un à trois vers généralement qui riment entre eux pour former des groupes rimiques* sont des *modules*. Ainsi les deux premiers vers de chaque quatrain du *Bateau ivre*, rimant en [ab] avec les deux suivants dans (ab ab). Voir *groupe rimique*. Voir *AP* sur des chaînes de modules.

module inversé ou **non inversé.** Les deux modules tercets d'un groupe rimique (aab ccb) riment uniquement par leur rime principale, qui est la dernière du premier module ; en poésie littéraire classique, elle peut être anticipée d'un cran dans le

²¹ Il y a une véritable indépendance formelle entre les rythmes 6-6 et 4-4-4 puisque leur longueur totale exacte 12 ne fait pas rythme (n'est pas « sensible »).

second module : (aab cbc). Martinon (1912) parlait en ce cas de *sixains inversés*.

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 (« hétérométrique ») pour désigner des suites présentant deux ou *plusieurs* mètres, ce à quoi le mot grec « heteros » (autre, entre deux) ne convient pas ; et le préfixe « isométrique », où « iso(s) » signifie « égal », est parfois employé pour désigner des suites monométriques ; mais, selon son sens, il devrait pouvoir s'appliquer à des strophes polymétriques égales entre elles, par exemples en 8/4/8/4.

mot. Ce mot peut recevoir un sens précis dans des critères d'analyse distributionnelle du vers ; voir chapitre 8.1.

nouille. Vers ou expression métrique qu'il faut aspirer jusqu'au bout pour en sentir le rythme supposé (de manière concordante) parce que tous ses sous-groupes naturels se terminent pas une voyelle féminine dont la valeur rythmique est récupérable par le suivant. Exemple : « Les robes – vertes – et déteintes – des fillettes », « Platebandes – d'amaranthes – jusqu'à » (même « plates – bandes »), « Cage – de la petite – veuve !.... \ Quelles ». L'effet de nouille est potentiellement sensible dans des vers de longueur supérieure à 8 chez un lecteur dont l'esprit, comme avant la fin du XIX^e siècle, est sujet à la pression métrique et recherche un mètre normal en traitement rythmique discontinu. Par contre, les nombreux lecteurs qui, de nos jours, traitent ordinairement les 6-6v (par exemple) en continuité rythmique, peuvent ne pas remarquer la particularité d'un vers comme « Je reviens dans son temple prier l'Éternel » mélangé à des alexandrins classiques.

option d'e (ou de voyelle). Voir *e instable*.

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 y a exactement deux types comme dans a b a b a b) . Voir AP § 3 Annexe 1.

Pertinence métrique (Principe de). La simple répétition « Comment ça va ? Comment ça va ? » ne suffit pas à donner l'impression métrique de deux vers qui riment, parce que les équivalences de rythme anatonique 4, de forme catatonique /a/, de cadence 1, n'y sont que l'effet de l'identité des deux

expressions ; l'équivalence rythmique entre elles est en quelque sorte tautologique. Les équivalences de mètre ou de rime qui constituent la métrique littéraire ne sont pas tautologiques, et en ce sens peuvent être dites *pertinentes* : par elles des expressions différentes sont placées en situation rythmique équivalente (cela n'implique pas que chacune de ces mises en équivalence ait un intérêt sémantique ou stylistique particulier).

Dans ce quatrain du *Cœur du pitre* :

Quat.	{	Dist.	/	V1	Mon triste Cœur bave à la poupe,
			—	V2	Mon cœur est plein de caporal ;
			/		Ils y lancent des jets de soupe,
			/	V4	Mon triste Cœur bave à la poupe,

la rime en « oupe » serait en quelque sorte tautologique si elle reposait sur l'identité du mot « poupe » à lui-même du premier au 4^e vers ; mais elle repose d'abord sur l'équivalence de « soupe » à « poupe » dans le second distique, et la répétition boucle le quatrain.

PGCT (plus grande commune terminaison). Dans le *Bal des pendus*, la rime du vers 4 au vers 2 repose sur l'équivalence catatonique de « baladins » = Saladins » (même si la consonne d'attaque rimique /d/ peut y contribuer) ; cette forme ne doit pas être confondue avec la plus grande terminaison (strictement ininterrompue) commune à ces deux mots (PGCT) : « baladins » = Saladins ».

posttonique. Voir *tonique*.

pression métrique. Voir *Évidence métrique*.

prétonique de mot. Voir *tonique* et *critères métricométriques*.

proclitique. Voir *clitique*.

quantain, nombre métrique de vers. Exemples de formules numériques du dizain classique (abab ccd eed) : le terme même de « dizain » donne son quantain total 10, nombre-valise structurellement ambigu puisqu'il convient également au (abab bc cdcd) médiéval ; la formule numérique « 46 » donne les quantains 4 et 6 de ses groupes rimiques composants ; la formule « 22-33 » donne les quantains 2 et 2, 3 et 3 de ses modules.

quatrain. Suivant un usage ancien, ce terme s'applique au XIX^e siècle non seulement à une strophe de quatre vers, mais à un poème fait d'une et une seule telle strophe, conformément à un modèle traditionnel ; c'est donc une espèce de forme fixe. Exemples : le quatrain *Écrit au bas d'un crucifix* de Victor Hugo, le quatrain sur le corps de la femme « L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles » de Rimbaud, le *Quatrain dans le goût de Pibrac* qui termine l'*Album zutique*.

récupération rythmique. Exemple : dans le vers de *Mémoire* ainsi décomposé sémiotiquement {font les saules, d'où sautent} {les enfants sans brides}, la première sous-expression a, calés sur sa tonique* 6^e, un rythme anatonique de 6 et une cadence

double. La seconde a, calé sur la tonique 12^e du vers, un rythme anatonique propre de 5, mais, en supposant un traitement rythmique continu du vers, un rythme de 6 par *récupération de la valeur rythmique* de la voyelle féminine de « sautent ».

rejet, voir *divergence*.

rejet et contre-rejet de rythme 1. Dans « Tranquille, il a deux trous + rouges] au côté droit », le rejet « rouges » est de rythme 1, sa longueur anatonique étant de 1. Dans « Comme des lyres, [je + tirais les élastiques », le contre-rejet « je » a un rythme propre de 1, mais a pratiquement un rythme contextuel de 2 par récupération de la valeur rythmique de la féminine de « lyres ».

Saturation rimique (Principe de). Dans la poésie littéraire classique, tout vers a la même forme catatonique qu'un vers voisin (pas séparé de lui par plus d'une autre couleur* rimique). On peut dire en ce sens que la suite de vers est rimiquement saturée (cependant certaines de ces rimes portées par les vers concernent, au-delà des vers, des modules*).

stable (voyelle), Voir *e instable*

stance. On peut appeler *stances* des groupes métriques de vers qui sont graphiquement démarqués, et ont une certaine autonomie sémantique, marquée en particulier par le fait que généralement une fin de stance coïncide avec une fin de phrase. *Strophe* est souvent pris en ce sens depuis la fin du XIX^e siècle, mais je m'en sers aussi pour désigner des groupes métriques périodiques qui ne sont pas sémantiquement et graphiquement autonomes.

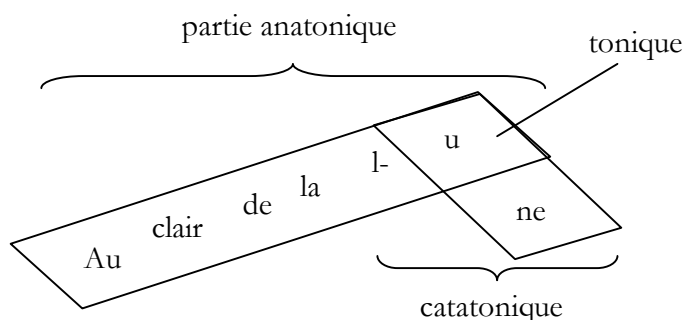
stique ou **stiche**, du grec, pour *vers*. S'emploie dans **hémistiche** (demi-vers, sous-vers dans une paire), **monostiche** (groupe métrique d'un seul vers), **distique** (groupe métrique de deux vers).

sujet. Référent au moins supposé de la première personne (« je » etc.) dans le poème ; pas forcément « lyrique », surtout chez un poète qui se moque de la lyre.

syllabe. Voir *voyelle**.

tonique de, pré-, post-, ana-, catatonique de. Est appelée ici *tonique de* la forme d'une expression* sa dernière voyelle masculine, par exemple, pour « Au clair de la lu-ne », le /y/ de « lune » ; pour « Comme des lyres, je » (début de « Comme des lyres, je tirais les élastiques »), l'*e* instable de « je ». Voir *Dernière voyelle masculine*.

La partie *anatonique* comprend la tonique avec ce qui la précède dans l'expression ; la partie *catatonique*, la tonique avec ce qui suit, comme indiqué dans ce schéma :



La partie anatonique de la forme phonique de « Au clair de la **lune** », « Au clair de la **lu-** », et sa partie catatonique, « **une** », ont donc la tonique, qui est comme leur base, pour intersection.

Le *rythme anatonique* d'une expression est le rythme de sa partie anatonique. Caractérisé en nombre de voyelles, pour « Au clair de la **lune** » (6 syllabes), c'est 5. Le *rythme catatonique* ou *cadence* est le rythme de sa partie catatonique, de longueur 2 pour « Au clair de la **lune** » (cadence de 2 ou féminine) et 1 pour « Comme des lyres, **je** » (cadence de 1, masculine). Sur ces notions, voir *MR*.

Traitement rythmique continu/discontinu. En traitement rythmique discontinu de deux expressions* successives, le rythme de chacune est traité (formé) dans l'esprit indépendamment de celui de l'autre. Ainsi {font les saules d'où sautent} peut être rythmé en 6c2 (rythme anatonique de 6, et catatonique de 2), puis indépendamment {les oiseaux sans brides} en 5c2. En traitement rythmique continu de la même suite, à la seconde expression peut être associé un rythme de 6 auquel contribue la voyelle posttonique du précédent (voir *récupération rythmique*). Dans la poésie française littéraire classique, jusque dans les années 1870, les mètres normaux (6-6, 4-6, parfois 5-5) sont traités en discontinu, donc de telle sorte que le second hémistiche ne peut pas bénéficier de la valeur rythmique d'une posttonique antérieure ; ce que peut spécifier la notation 6+6, 4+6 ou 5+5 (où « + » n'indique aucune addition). Mais les mètres compensatoires ou de substitution sont assez souvent traités en continu, comme en témoigne la banalité de la récupération dans des vers du type « Je courus ! Et les Péninsules démarrées » relativement au rythme 8-4 (« démarrées » ne donnerait pas l'impression rythmique 4 sans le renfort de l'e posttonique de « Péninsules »).

voyelle/consonne (glissante). Est ici nommée *voyelle* toute réalisation de phonème fonctionnant comme signal autonome (noyau de syllabe).

Complémentairement, est nommée *consonne* toute réalisation de phonème ne fonctionnant pas comme signal autonome, mais comme modulation initiale (consonne

d'attaque) ou terminale de signal (consonne de terminaison), même s'il s'agit de ce que certains grammairiens préfèrent nommer une *semi-voyelle* ou une *semi-consonne* comme dans le cas du phonème initial de « yeux », « oiseau » ou « huitre ». Ces dernières consonnes sont au besoin distinguées sous le nom de *glissantes** et forment un sous groupe pertinent à l'égard de la jonction (liaison ou élision morphologique*).