

# Pour une approche de la poésie française métrique au XIX<sup>e</sup> siècle

Version revue en 2017 d'un texte paru dans *Romantisme*, 2008/2 (n° 140), p. 37-52,  
En ligne < <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2008-2-page-37.htm>>

Le propos de cet article est de donner un aperçu d'une méthode d'analyse métrique, illustrée par quelques exemples de poésie française du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'intention de lecteurs qui ne soient pas forcément des spécialistes de métrique<sup>1</sup>.

Par *métriques*, j'entends des régularités rythmiques systématiques, donc pas tous les aspects souvent bien plus complexes du rythme. Et par *poésie du XIX<sup>e</sup>*, je fais surtout allusion à la poésie littéraire, filtrée et éditée par des éditeurs, notamment sous la forme de recueils de poésies. La conscience de ce filtrage peut relativiser les conclusions qu'on en tire : si on jugeait de l'habillement des français d'après la manière dont il s'habillent dans des cérémonies officielles, **on** les décrirait plutôt endimanchés que simplement vêtus. La versification de la poésie que nous considérons comme littéraire se présente rarement en négligé (sinon par affectation), et elle est souvent presque d'apparat.

## **Approche du rythme métrique du vers**

Par rapport à la tendance dominante depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les analyses métriques sont souvent caractérisées depuis une vingtaine d'années par le souci de distinguer le rythme métrique, donc le *mètre*, qui par définition n'est pas absolument libre, des aspects non métriques du rythme, plus variés, et a priori plus séduisants pour l'analyste.

Les analyses récentes sont marquées par la conscience de la subjectivité historique du rythme. D'assez nombreux analystes sont aujourd'hui conscients que s'ils rythment, ou croient rythmer, un vers de Hugo en 4-4-4 simplement, cela ne prouve pas qu'en l'écrivant il y a près de deux siècles Hugo l'avait rythmé ainsi. Il avait une culture poétique et une expérience personnelle progressive bien différentes de la nôtre. Il avait peut-être dans la tête, sans doute sans en avoir claire conscience, disons, un logiciel métrique différent du nôtre et pouvant varier avec son expérience.

Quand on parle « du » rythme (métrique) d'un vers, il est pertinent de savoir de qui on parle : parle-t-on de la manière dont on sent, ou dont on croit sentir ce vers ? ou d'une manière dont tel poète a pu le sentir en l'écrivant ? etc. – Ici, sauf indication contraire, on essaiera de parler de traitements rythmiques (métriques) dans l'esprit de l'auteur des vers cités. Et à ce sujet, on ne pourra sans doute faire que des conjectures, plus ou moins solides ou fragiles.

Voici une petite expérience personnelle. En des temps assez anciens, adolescent tout au plus, j'ai mis, dans ma mémoire ce que je croyais être le sonnet des «Voyelles» de Rimbaud. Puis je l'ai gardé en l'état, me le resserrant de temps en temps. Un jour, en m'entendant citer son dernier vers, une collègue s'est esclaffée : je prononçais : « – O l'Oméga, -- rayon violet -- de Ses y-eux ! » en 4-4-4 bien scandé. Dans l'état où j'avais congelé ce vers dans ma mémoire, « violet » avait deux voyelles (i consonne) et « yeux » deux (y voyelle). Je l'avais rythmé comme un écolier qui connaît mal la langue des vers, où « violet » ne pouvait avoir que trois voyelles (« i » voyelle) et « yeux » une seule (« y » consonne glissante) ; et, comme j'avais mélangé dans ma mémoire les vers de plusieurs décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, un alexandrin 4-4-4 et non 6-6 me paraissait anodin chez Rimbaud (toutes années confondues). Alors le sens m'avait dicté un 4-4-4 parfaitement concordant ; c'était devenu un vers de moi. Je n'avais pas été chercher un rythme plus intéressant, 6-6 avec mise en rejet de « violet » à la césure.

---

<sup>1</sup> Par commodité, je parlerai essentiellement de problèmes que je connais pour y avoir travaillé ; de ce fait, des travaux importants pourront ne pas être mentionnés ici.

## **Approche méthodique du mètre**

Comment étayer – quand on le peut, plus ou moins – une conjecture rythmique historique?

A distance d'un ou deux siècles, par définition, on ne peut pas le faire en s'appuyant sur son impression personnelle ou la croyance qu'on en a, ni sur celle d'un contemporain, par exemple un acteur professionnel à qui on fait dire les vers. Si les rythmes métriques sont des rythmes *réguliers*, leur détection ne peut guère s'appuyer que sur des *régularités* constatées dans la forme historiquement certaine des vers, donc, pratiquement, sur leur forme écrite.

Cette forme écrite guide le traitement rythmique par la disposition en *alinéas métriques* (vers) et parfois en *paragraphes métriques* (stances). Mais c'est à peu près tout. Quant à la ponctuation moderne, ce n'est pas un indicateur rythmique<sup>2</sup>. Donc, à la différence des vers, les éventuels hémistiches (sous-vers) ne sont pas graphiquement formatés : c'est à l'esprit du lecteur de les distinguer. Il s'en est suivi une sensibilité sélective de leur frontière, la césure, à la crise métrique du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans le rapide exposé de méthode qui suit, quelques notions morphologiques précises paraissent indispensables. On distinguera d'abord des autres voyelles, qu'on peut dire *stables*, la *voyelle instable* correspondant éventuellement au graphème « e » (lettre, donc figure et non voyelle) ; on la trouve par exemple dans un mot comme « chemin », qui peut se prononcer avec deux voyelles (une instable et une stable) ou une seule voyelle stable. Puis appelons *post-tonique (grammaticale)*, ou *féminine*<sup>3</sup>, une voyelle qui, à l'intérieur du plus petit constituant grammatical qui la comprend, est postérieure à la dernière voyelle stable de ce constituant ; une voyelle non grammaticalement-féminine est parfois dite *masculine*. Ainsi, dans une réalisation tri-vocalique de « fenêtre » ou de « le **sais**-je », la voyelle instable postérieure à la dernière voyelle stable (signalée en gras) est grammaticalement post-tonique, alors que jusqu'à cette voyelle, toutes les autres, stables ou pas, sont *non grammaticalement-post-toniques*, ou *masculines*.

Ci-dessous, sauf indication contraire, la précision *grammaticalement* pourra être sous-entendue devant les termes du type *post-tonique*.

Sur des corpus plus vastes que ceux de la poésie métrique du XIX<sup>e</sup> siècle, au vu des régularités constatées, on observe qu'un rôle métrique essentiel revient généralement non pas à la dernière voyelle, ni à la dernière voyelle stable, mais plus exactement à la *dernière voyelle non post-tonique* (la dernière masculine). Par exemple, dans ce quatrain d'Apollinaire : « Longtemps au pied du **perron de** / La maison où entra la dame / Que j'avais suivi(e) pendant deux / Bonnes heures à Amsterdam », la régularité contextuelle en mètre 8 et rime en *ab-ab* implique que, dans le premier vers, la voyelle sur laquelle *s'appuient* et le mètre 8 (dont elle est conclusive), et la rime avec « deux » (et non avec un mot à e post-tonique tel que « ronde »), est la voyelle instable de « de », non grammaticalement-post-tonique (mais bien dernière masculine du vers) ; et non pas la dernière voyelle stable (correspondant à la graphie « on » de « perron »). L'appui de ces formes rythmiques, c'est bien la dernière voyelle non-post-tonique (masculine) du vers.

J'appellerai ci-dessous « 12v » (12-voyelles) un vers qui eut avoir 12 ou 13 voyelles, mais dont la partie conclue par sa dernière voyelle non-post-tonique n'a que 12 voyelles<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Par exemple Hugo ponctue de la même manière ses romans et ses vers : sa ponctuation est à peu près déterminée (compte tenu des habitudes de son temps) par la syntaxe et le sens. À quoi sert donc la ponctuation? pour en prendre conscience, il suffit de lire un article d'un journal quotidien privé de sa ponctuation (voire, dans la foulée, de ses capitales après ponctuation forte). On constate alors que la ponctuation clarifie et facilite la lecture. Donc, quand on dit qu'une virgule « marque une césure », il serait souvent plus exact de dire qu'elle marque une frontière syntaxique ou sémantique.

<sup>3</sup> Comme on le constate, cette définition de *grammaticalement post-tonique* ne dépend pas d'une hypothèse accentuelle (la dépendance serait plutôt inverse). – Dans des travaux antérieurs, j'ai plus souvent appelé *féminines* les voyelles grammaticalement post-toniques, ce qui m'a été reproché il y a longtemps par Henri Meschonnic, ou plus récemment par Samia Kassab Charfi (Université de Tunis).

<sup>4</sup> Un 12-voyelles (à 12 voyelles métriques) peut être, disons, un 12-syllabes (à 13 voyelles) en poésie littéraire traditionnelle. J'imprime (parfois) en italiques un nombre qui n'est pas directement métrique (cas des 12v métriques seulement en 6-6).

La notion de dernière voyelle non post-tonique (parfois dite dernière voyelle masculine ou DVM) sera cruciale dans la détection des régularités.

### **Une argumentation insuffisamment probante**

Voici un premier essai d'argumentation distributionnelle en faveur d'une analyse métrique de corpus : dans ses poésies publiées par lui-même en recueil, Hugo n'a jamais (sauf erreur de ma part) publié de *12v* dont la 6<sup>e</sup> voyelle, « v6 », soit instable, ou ne soit pas la dernière d'au moins un mot simple<sup>5</sup> ; donc aucun alexandrin tel que « Morts de Valmy, Morts de Fleurus, Morts d'Italie » (à v6 instable, de Rimbaud 1870), « O la poudre des saules qu'une aile secoue » (à v6 avant-dernière de mot et même de morphème simple, de Rimbaud vers 1872), « C'est Waterloo, c'est Waterloo, c'est Waterloo » (à v6 prétonique de mot et même de morphème simple, de moi).

Conclusion, ou plutôt explication directement métrique envisageable : Dans ce corpus, chaque sous-vers est analysable en deux *sous-vers* ou *hémistiches* h1 et h2, normalement suites de mots, dont la frontière des formes syllabiques passe entre v6 et v7 (intervalle de césure<sup>6</sup>) et coïncide au moins avec une frontière de mot simple.

Fragilité de cette conclusion : n'importe quel lecteur cultivé du XIX<sup>e</sup> siècle, sans être bien savant en grammaire, aurait pu s'apercevoir que la 6<sup>e</sup> voyelle d'un « alexandrin » n'était ni une voyelle instable, ni la dernière de mot. Donc on peut imaginer qu'un poète ne traitait pas spontanément tous ses *12v* en hémistiches, mais qu'il veillait, en quelque sorte *ensuite*, à corriger tous ceux qui auraient un *e* instable ou une prétonique de mot en 6<sup>e</sup> position. Il pouvait donc faire *comme si* tous ses *12v* étaient des 6-6, sans qu'ils le soient. Il pouvait notamment *déguiser* de purs 4-4-4 en 6-6 (pour pas se faire flageller par des métriciens puristes, des « classiques »). Cette hypothèse est si naturelle, et, disons-le, si commode, que les métriciens français du XX<sup>e</sup> siècle ont usé, et à mon sens abusé, de cette jolie commodité théorique : la notion de *césure pour l'œil*. Il faut bien en tenir compte, quand on veut argumenter en faveur d'une analyse métrique du rythme – et non pas des trompe-l'œil rythmiques<sup>7</sup>.

### **Observation remarquable renforcée**

La distinction des *e* instables grammaticalement post-toniques et non-post-toniques (féminins et masculins) permet d'abord de construire des observations de régularités remarquables plus précises dans de vastes corpus poétiques jusque vers les années 1860 ou 70.

Par exemple, voici une observation de régularité distributionnelle remarquable : dans ses poésies publiées par lui-même en recueil, Hugo n'a jamais publié de *12v* dont la 6<sup>e</sup> ou 7<sup>e</sup> voyelle, « v6 » ou « v7 » soit post-tonique, ou dont v6 soit prétonique de mot simple, c'est-à-dire, à l'intérieur d'un mot simple, ou a fortiori d'un morphème simple, antérieure à sa dernière voyelle stable (sa tonique grammaticale). Donc aucun alexandrin tel que : « Une candeur d'une fraîcheur délicieuse » (à v6 post-tonique), « Oxford est une ville qui me consola » (à v7 post-tonique), ou « C'est Waterloo, c'est Waterloo, c'est Waterloo » (à v6 prétonique de mot et même de morphème simple).

Conclusion métrique : chaque sous-vers est donc divisible en deux sous-vers ou hémistiches h1 et h2 dont chacun, considéré indépendamment, est un 6-voyelles, c'est-à-dire que sa dernière voyelle non grammaticalement-post-tonique (sa dernière voyelle masculine ou DVM) est sa 6<sup>e</sup>

<sup>5</sup> Un mot (graphiquement) *simple* est un mot graphique qui n'est pas divisé par une apostrophe ou un tiret.

<sup>6</sup> Ces observations ne peuvent pas être traduites en nombres de syllabes. Dès le premier vers de la tragédie *Athalie* de Racine, « Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel », la frontière h1/h2 entre « templ(e) » et « adorer » passe entre v6 et v7, mais en plein milieu de la syllabe « -pla- ». Dans plus d'un vers sur cinq en moyenne et de manière tout à fait anodine, la césure ne coïncide pas avec une frontière de syllabes si le vers est syllabé en continuité.

<sup>7</sup> J'ai cherché à cela, qui me paraît incontournable, dans *Théorie du vers* (1982), mais on a souvent commenté cet ouvrage sans tenir compte de cette précaution qui complique un peu la vie de l'analyste.

voyelle. De ce que jamais v6 n'est prétonique, ni v7 post-tonique de mot simple, on peut tirer que ces 12v sont au moins assez *concordants* en 6-6 pour qu'entre les voyelles 6 et 7, donc entre h1 et h2, il y ait toujours au moins une frontière de mot simple.

Cette conclusion est plus précise que la précédente, mais malheureusement elle souffre de la même faiblesse. La régularité ainsi formulée pourrait n'être qu'une implication d'une régularité plus générale : si un poète évite consciemment de placer en 6<sup>e</sup> position une voyelle instable ou non-dernière de mot, a fortiori v6 n'est jamais une instable post-tonique, ni v7 post-tonique.

Pour consolider la conclusion – pour rendre moins vraisemblable une interprétation en trompe-l'œil métrique –, il faut dégager dans le corpus une régularité dont il soit assez peu probable que le poète a pu la provoquer comme artificiellement, en sorte qu'elle ne refléterait pas son sentiment rythmique. Or la distinction des e instables post-toniques est un pas significatif en ce sens : ce n'est pas une distinction classique et pour ainsi dire visible à l'œil nu. Si la régularité distributionnelle qu'on vient de dégager à propos des e post-toniques ne s'étendait pas à la totalité des e instables, ce serait, cette fois, un indice plausible – je n'ose pas dire une preuve – qu'elle reflète le traitement rythmique (métrique) du poète. Mais malheureusement, dans le corpus analysé, comme on l'a vu, c'est bien la voyelle instable en général qui n'est jamais 6<sup>e</sup>.

### ***Un corpus plus favorable à l'argumentation***

Certains corpus des années 1860-70 fournissent des conditions plus favorables à l'argumentation métrique<sup>8</sup>. Par exemple, dans les vers connus de Rimbaud qui semblent être antérieurs à 1872, les 12v à voyelle à voyelle instable 6<sup>e</sup> sont sauf erreur les suivants<sup>9</sup> (j'ajoute le formatage en éventuels hémistiches<sup>10</sup> de rythme 6) :

– Ah! quel beau matin que	ce matin des étrennes!
Morts de Valmy, Morts de	Fleurus, Morts d'Italie,
– <i>Au Cabaret-Vert</i> : je	demandai des tartines
Comme des lyres, je	tirais les élastiques
Qui courais taché de	lunules électriques,
Noire et froide où vers le	crépuscule embaumé
O Lune où l'esprit de	nos sœurs mortes se plaît.
La Sainte-Vierge et le	crucifix... / Oh! personne
Et maintenant, que le	pardon me soit donné :

Soit neuf 12v à v6 instable, dont aucun à v6 post-tonique : aucun de ces e 6<sup>e</sup> n'est « féminin », tous sont donc par définition « masculins » [comme les autres voyelles stables]<sup>11</sup>.

Et pourtant un e masculin implique un certain degré de discordance (évident dans les exemples ci-dessus, notamment avec « je » ou « le » proclitiques à la césure, alors que souvent un e instable 6<sup>e</sup> féminin – comme ce serait le cas dans « Je viens dans son temple – supplier l'Éternel » est compatible avec une parfaite concordance, comme en témoignent d'ailleurs tous les vers féminins (à dernière voyelle féminine).

---

<sup>8</sup> C'est largement pour cette raison que dans *Théorie du vers* j'ai essayé d'analyser des corpus (ou sous-corpus) de vers de cette période.

<sup>9</sup> Je m'appuie sur l'édition de Steve Murphy (1999) et sur un document communiqué par Marc Dominicy. Les erreurs éventuelles sont miennes.

<sup>10</sup> En rappelant que pour traiter rythmiquement (donc mentalement) un vers en 6-6, il n'est pas nécessaire de le débiter, ou syllaber, ou intoner, d'une manière apparemment favorable à une telle division. Une quantité d'alexandrins du théâtre classique sont dialoguement coupés autrement qu'en 6-6, sans que cela ait jamais choqué mêmes des métriciens puristes.

<sup>11</sup> Jusqu'en mars 1998, on a pu croire que Rimbaud avait écrit avant 1872 au moins un alexandrin à féminine 6<sup>e</sup>, dans *Les Poètes de sept ans* : « Forêts, soleils, rives, savanes ! – Il s'aidait ». La vente d'un manuscrit autographe en 1998 a révélé qu'il ne fallait pas lire « rives », mais « rios ». – L'alexandrin de Rimbaud avant 1872 est méthodiquement étudié dans C 2009 : 319-383.

Ce contraste donc est favorable à la conclusion que, même dans ces 12v discordants dans l'hypothèse 6-6, le traitement rythmique 6-6 fonctionnait encore dans la tête de leur auteur. Il est d'autant plus significatif que, si Rimbaud avait voulu donner l'impression de respecter la césure en évitant les vers du type « Je viens dans son temple supplier l'Éternel », à plus forte raison aurait-il pu remarquer et dû éviter les vers qu'on vient de citer : l'hypothèse d'une métrique en trompe-l'œil n'explique pas ça.

Si on admet la conclusion réellement métrique (même comme seulement probable), il devient intéressant de s'interroger attentivement sur les discordances ainsi repérées et sur leur éventuelle pertinence stylistique. Un grand nombre de travaux plus ou moins récents vont en ce sens. Certes, le commentaire stylistique est plus périlleux que l'analyse métrique pour des raisons de complexité, et parce qu'il peut rarement s'appuyer comme l'analyse métrique sur des observations remarquables de régularités systématiques. Mais il paraît parfois suggestif, sinon démonstratif. Plusieurs analystes en ont publié sur les vers mal-6-6 de Rimbaud, y compris les premiers. Voici un seul exemple : de nos jours, un lecteur a toutes chances de traiter rythmiquement (spontanément) « Morts de Valmy, Morts de Fleurus, Morts d'Italie » en 4-4-4, parce que la répétition favorise ce rythme, *et* de ne pas le traiter – à la place ou en contrepoint – en 6-6, parce que ce dernier rythme est ici fortement défavorisé par le sens. Mais il ne faudrait pas oublier d'envisager l'éventualité d'ambivalence rythmique, telle qu'un vers aurait pu être traité à la fois, comme en contrepoint, en 4-4-4 et en 6-6, la premier rythme étant pratiquement forcé par le sens, l'autre, par la pression métrique (consciente ou non) dans la tête d'un poète à tête métrique vers 1870. Cette hypothèse 4-4 x 6-6 suggère de s'interroger sur une éventuelle pertinence de la finale suspensive de l'hémistiche « Mort de Valmy, Morts *de...* ». Et, dès lors qu'on se pose cette question, on ne peut pas ne pas remarquer que ce petit « mot-outil », anodin, « de », est sur-abondant dans le sonnet, et y correspond en plusieurs occurrences à la particule nobiliaire des « de Cassagnac » qui y sont dénoncés, alors que la véritable noblesse est celle des « Morts de | Valmy », ceux dont la mort courageuse est la « noble amante »<sup>12</sup>.

De même, dans ces vers de 1870 « — *Au Cabaret-Vert* : je – demandai des tartines » et « Comme des lyres, je – tirais les élastiques », envisager une métrique 6-6 conduit à s'interroger sur la pertinence éventuelle d'un suspens sur le petit pronom désignant ce poète qui... demande des tartines ou tire sur les élastiques de ses souliers au lieu de lyre ; attitudes provocantes à quoi pourrait convenir une insolente mise en valeur du sujet poétique : « je »<sup>13</sup>.

Dans le même corpus, l'hypothèse de discordance 6-6 (et non de disparition du rythme 6-6) peut être poussée plus loin dans la discordance et dans le temps. Dans « Le Bateau ivre » (1871), « Je courus! Et les Péninsules démarrées » se rythme naturellement en 3-5-4 selon le sens, car « Et les Péninsules » a 6 voyelles, mais un rythme de 5 appuyé sur sa dernière non-post-tonique (DVM), dont la valeur rythmique est récupérable par le mot « démarrées » qui peut ainsi sonner 4 ; ce rythme 3-5-4 est, après le rythme 4-4-4, celui qui compense le plus souvent le rythme 6-6 entravé ou carrément empêché dans certains 12v de cette époque. Il est donc tentant, aujourd'hui, de ne même pas imaginer une césure 6-6 entre les voyelles 6 et 7 prétoniques du mot « Péninsules ». Pourtant, si on envisage cette analyse en se rappelant que la césure classique ne coïncide pas forcément avec une frontière de syllabes, on est obligé de remarquer que dans l'intervalle de césure classique, entre v6 et v7, il y a la frontière du composé « Pén- + insules » équivalente pour l'excellent latiniste Rimbaud à celle de son décalque français « presque île ». La mesure 6-6 peut ainsi détacher et focaliser l'idée même d'« insules démarrées », c'est-à-dire îles désamarrées, avec effet de focalisation métrique et mimétiquement. Marc Dominicy a remarqué que, plus loin dans l'unique source manuscrite connue de ce poème, la main de Verlaine, qui a commencé à écrire « Presqu'île... » s'est reprise et a corrigé : « Presque îles ballottant sur mes bords les querelles... » ; comme pour confirmer l'analyse métrique la plus stricte et le fait que dans certains esprits de l'époque, le mètre traditionnel avait encore la force d'un casse-noix. La pression métrique à contre-sens peut être productive de sens.

---

<sup>12</sup> Cette interprétation est argumentée dans C 2009.

<sup>13</sup> Exemples examinés dans C 2009 : 341-343.

Vers les années 1860, certains ensembles de vers permettent de dégager des observations remarquables du type suivant<sup>14</sup> : dans tel ensemble de 12v, seule une très faible, voire infime minorité présentent une voyelle post-tonique 6<sup>e</sup> ou 7<sup>e</sup> ; or tous ces vers exceptionnels présentent au moins une régularité subsidiaire, à savoir que dans aucun de ces vers la 8<sup>e</sup> voyelle n'est féminine, ou prétonique du mot, ou n'appartient à un proclitique ou à une préposition monovocalique<sup>15</sup>. Le caractère remarquable (significatif) de l'observation est d'autant plus faible que l'effectif de l'ensemble et de la minorité est petit. Tout de même, par recoupement avec d'autres observations convergentes, il peut fournir un indice en faveur d'une analyse métrique du type suivant : la plupart des 12v de cet ensemble étaient rythmables en 6-6 ; le second hémistiche correspondant à ce rythme était rythmiquement autonome ; quand le rythme dominant 6-6 était empêché (ou du moins malmené à un certain degré), il était remplacé (ou du moins compensé) par un rythme 8-4, ou en tout cas se terminant en 4v (supposant une frontière rythmique 8<sup>e</sup>).

Le critère de la voyelle post-tonique est essentiellement prosodique, on pourrait dire presque directement rythmique. Si de plus il apparaît, par exemple, que v6 pouvait appartenir à un proclitique même quand v8 était post-tonique, mais que v8 ne pouvait pas appartenir à un proclitique quand v6 était post-tonique, cela est un type d'indice en faveur de l'idée qu'un proclitique pouvait être en suspens à la coupe 6<sup>e</sup>, mais non à la coupe 8<sup>e</sup> ; c'est donc un indice en faveur de l'idée que le rythme dominant 6-6 pouvait être assez discordant, mais que le rythme compensatoire à coupe 8<sup>e</sup> ne le pouvait pas. D'autre part, s'il apparaît que v9 peut être post-tonique même quand v6 ou v7 l'est, c'est un indice en faveur de l'idée que v9 était compatible avec la coupe 8<sup>e</sup>, et que le sous-vers correspondant au 4v final était, ou pouvait être rythmé en continuité avec le précédent.

Or des observations convergentes de ce genre tendent effectivement à montrer que chez plusieurs poètes des années 1860 ou 70 environ, dont Verlaine et Mallarmé, le mètre 6-6 a supporté des discordances fortes, parfois même surprenantes (cas chez Rimbaud des « Pén|insules » du « Bateau ivre »), et bien entendu inimaginables pour un lecteur non averti du troisième millénaire ; et que quand des rythmes tels que le 4-4-4 ou le 3-5-4 l'ont relayé, voire remplacé sporadiquement, ces rythmes compensatoires ou de substitution étaient toujours en bonne correspondance avec le sens (bonne « concordance ») ; enfin, dans certains ensembles de vers, il apparaît que, non seulement les rythmes de la famille 8-4 admettaient la voyelle 9<sup>e</sup> post-tonique, mais qu'ils tendaient plutôt à la favoriser ; c'est le cas chez Rimbaud en 1871 : dans le « Bateau ivre », la voyelle 6<sup>e</sup> prétonique de mot n'empêche sans doute pas la césure 6-6 dans « Péninsules », mais ce mètre entravé est compensé par un rythme 3-5-4 évident et « démarrées » ne peut sonner le rythme 4 que par récupération de la valeur rythmique de la post-tonique 9<sup>e</sup> de « Péninsules ». Même chose quelques années plus tôt dans le premier vers connu de Verlaine où v6 est prétonique non seulement de mot, mais de morphème simple : « Et la tigresse épouvantable d'Hyrkanie » : il sonne clairement le rythme 4-4-4, mais son troisième sous-vers, « d'Hyrkanie », ne peut correspondre sans discordance au rythme 4 que par récupération rythmique : la voyelle 9, post-tonique du sous-vers médian « épouvantable » appartient bien à sa forme, mais sa valeur rythmique contribue au rythme associé au sous-vers suivant, « d'Hyrkanie »<sup>16</sup>.

L'évolution du 4-6 chez Verlaine vers les années 1860 est analogue à plusieurs égards à celle de l'alexandrin, avec un peu de retard peut-être, mais non moins de force. Quand ce mètre traditionnel est fortement entravé, il est généralement compensé ou remplacé par le rythme apparenté 6-4 (« Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne ? »), celui-ci étant alors bien concordant et souvent marqué par une post-tonique 7<sup>e</sup> qui semble creuser ce rythme. Tel est le cas dans cet exemple plus tardif où la combinaison d'une voyelle 4 appartenant à un proclitique

<sup>14</sup> Un essai d'aperçu méthodique de l'évolution métrique de l'alexandrin est proposé dans C 1995 : 80-95.

<sup>15</sup> La succession de deux féminines 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> est automatiquement exclue comme partout ailleurs en français.

<sup>16</sup> Ce point de théorie prosodique est délicat, quoique fondamental. Le sous-vers « d'Hyrkanie » est associé par sa « tonique » (DVM) à un champ *anatonique* incluant cette DVM et tout ce qui la précède jusqu'à la tonique de « épouvantable » exclue. Ce domaine comprend donc 4 voyelles.

et d'une voyelle 5 post-tonique constitue une entrave très forte au rythme normal 4-6 : « Cabré comme une chèvre, c'est le mot », alors que le rythme 6-4 est favorisé par le sens « Cabré comme une chèvre – c'est le mot », et plausible moyennant récupération rythmique de la voyelle post-tonique de « chèvre » au profit du sous-vers « c'est le mot » ; la cabrure rythmique s'harmonise à la cabrure étymologique de la « chèvre »<sup>17</sup>).

Certains corpus de cette époque sont donc plus que d'autres favorables à l'argumentation métrique, et offrent un terrain privilégié d'argumentation en faveur d'interprétations rythmiques (métriques) plus rigoureuses que ce qu'on a pu imaginer pendant au moins un siècle ; cela est dû à une convergence peut-être assez rare de facteurs, à un moment de l'histoire du vers : 1) le mètre périodique, qui est généralement un mètre traditionnel, « forme fixe » en quelque sorte, est tellement contredit par l'allure apparente de l'énoncé (écrit) que non seulement on peut le croire oublié, mais le versificateur lui-même peut n'avoir pas conscience qu'il s'en sert – il peut croire tout simplement avoir « déplacé la césure »<sup>18</sup> (certains s'en vantent) ; 2) un rythme subsidiairement régulier peut offrir au sentiment rythmique le sentiment qu'on reste bien dans « ce » type de vers, par exemple l'alexandrin ; et si on « compte sur les doigts », on retrouve en effet le nombre total, par exemple 12 – et alors, explication toute simple même si elle ne tient pas la route, on peut croire qu'on a reconnu l'alexandrin par la seule vertu de cette longueur totale. Au bout du compte, le sentiment métrique réel du lecteur (métrique) comme de l'auteur n'est pas accessible à sa conscience intellectuelle. Pour couronner le tout, les personnes concernées au XIX<sup>e</sup> siècle disposaient de la notion d'*e* instable, mais, faute d'avoir suivi mes cours, ne disposaient pas de celle plus spécifique d'*e* ou voyelle post-tonique (féminine) qui permet de dégager des régularités remarquables significatives. Enfin la presque-totalité de ces personnes, sinon toutes, n'avaient pas conscience de la pertinence particulière de la coupe 8<sup>e</sup> comme coupe de substitution assez systématique, ni de la distinction des *e* instables féminins et masculins. Cela étant, non seulement ces corpus permettent parfois de construire des observations complexes assez précises, mais on peut considérer comme hautement invraisemblable que les poètes de ce temps aient pu simuler une telle métrique (qu'ils n'étaient pas capables d'analyser), alors qu'on peut soupçonner, dans des situations beaucoup plus simples, une métrique « pour l'œil », qui ne concerne pas le vrai sentiment rythmique.

### **Rétrospective vers Hugo et autres ...**

Les corpus particuliers analysés séparément esquissent en discontinu la forme d'un vaste corpus historique évolutif. Diverses œuvres poétiques ont été analysées depuis quelques dizaines d'années, spécialement quant au rythme du 12v et des 10v (4-6 ou 5-5 selon le cas), avec une certaine précision et de manières assez convergentes, et font apparaître chez certains poètes, malgré des exceptions et à des rythmes variés, une tendance générale au relâchement des mètres traditionnels, compensables, puis plus tard carrément substituables (sporadiquement) par des rythmes compensatoires, rythmes précis tant qu'ils ne sont pas trop variés (et qu'à ce titre on peut encore reconnaître comme des mètres subsidiaires), d'abord, je crois, 4-4-4 puis 3-5-4, puis d'autres rythmes à coupe à finale 4 (à « coupe 8<sup>e</sup> »)<sup>19</sup> comme dans ces deux derniers, puis, je crois (car il y a débat sur le détail de cette évolution), des rythmes à 4v initial sinon terminal (« coupe 4<sup>e</sup> » sinon « 8<sup>e</sup> »)<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Comparer dans *La Fin de Satan* de Hugo : « Ce bandit, comme s'il grandissait sous l'affront, », où « il – grandissait » fait violence à la mesure.

<sup>18</sup> Le flottement entre un sens métrique et un sens non métrique du mot césure a pu favoriser la *confusion* sur ce qui se passait.

<sup>19</sup> Il est fort possible que des vers rythmés en 4-4-4 ou 3-5-4 l'aient été en même temps en 8-4, et cela d'autant plus que ces mesures sont convergentes. C'est ainsi que deux vers rythmés différemment en 3-5 et 4-4 peuvent être même temps rythmés en 8 et ainsi sentis comme de même rythme (métrique) à cet égard.

<sup>20</sup> Je mets des guillemets à ces coupes « 4<sup>e</sup> » ou « 8<sup>e</sup> » parce que la notion de coupe *n*-ième, en tout cas pour *n* égal à 4 ou plus, n'est pas directement pertinente rythmiquement (v. C 1995 : 24-25). Par exemple il est possible que la position « 8<sup>e</sup> » de la seconde « coupe » dans un rythme 4-4-4 ne soit pas perçue comme « 8<sup>e</sup> » du vers, ni même 4<sup>e</sup> du dernier 4v.

Ces études tendent à confirmer globalement l'impression (nullement surprenante) que dans des vers à césure non graphiquement déterminée, en particulier le 6-6 et le 4-6, la régularité 6-6 ou 4-6 s'est oblitérée et relâchée progressivement au cours du siècle, jusqu'à laisser s'installer quelques mesures compensatoires ou de substitution à partir des années 1860 ou 70, puis chez certains poètes, vers les années 70 peut-être, et plus nettement 80, jusqu'à se libérer parfois purement et simplement, la longueur totale 10 ou 12 n'étant plus alors, quand elle est conservée, qu'un cadre formel (une longueur supérieure à 8 ne pouvant pas faire un rythme).

Dans cette évolution, de nombreux aspects ou détails restent problématiques, d'abord parce que plus la métrique se libère, moins, par définition, il est facile de construire des observations de régularités remarquables sur quoi construire des arguments précis en faveur d'une analyse métrique. Mais l'impression générale d'une évolution vers une métrique moins stricte est forte et partagée par la plupart des analystes. Or elle fournit un argument rétrospectif en faveur d'une analyse proprement métrique des vers mittérais écrits avant la seconde moitié du siècle : si, dans les années 1860 et 70, des vers où le mètre 6-6 ou 4-6 est très sévèrement entravé ont encore souvent ce rythme métrique, alors, à fortiori, il est vraisemblable, voire probable, que, pendant la première moitié du siècle, les vers où ce mètre éventuel était bien moins fortement entravé étaient rythmables dans la tête de leurs auteurs en 6-6 ou en 4-6. Par exemple, il devient très probable que quand Hugo, vers 1854 sans doute, écrivait : « J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin », il le rythmait dans sa tête en 6-6, rythme qui peut placer « niais » en rejet à la césure<sup>21</sup>. Aujourd'hui, on a toute chance de sentir ce vers d'abord en 4-4-4, où, en l'absence d'un rythme complémentaire 6-6, le groupe nominal probable « ce grand niais » s'étale douillettement dans le sous-vers médian, alors que le mètre 6-6 invite, après le suspens sur le l'adjectif intensif antéposé « grand », à valoriser le nominal « niais ». Faut-il alors penser que pour Hugo, ce vers imposait le double rythme 6-6 x 4-4-4 ? Hypothèse rassurante qui peut concilier les défenseurs d'une interprétation rythmique selon le mètre fondamental et ceux d'un mètre ou rythme selon le sens (personnellement, le traitement 4-4-4 me paraît gratuit pour ce vers ; en tout cas, la discordance mimétique de dislocation en 6-6 n'a pas besoin de lui).

### **Remarques sur la méthode**

La connaissance de la métrique littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle a beaucoup progressé avec les études de vastes corpus comme celle de Gouvard (2000) qui analyse méthodiquement un vaste corpus d'alexandrins, y compris de poètes considérés comme mineurs<sup>22</sup>. Mais elle a progressé aussi par des études portant sur un corpus réduit, voire sur un poème, mais combinant les approches documentaire, historique, métrique, lexicale, etc., dont l'étude des trois quatrains de « Tête de faune » par Marc Dominicy (1998) est un exemple. Dans le même ordre d'idées, plusieurs publications de Steve Murphy sur Baudelaire, Verlaine au Rimbaud, combinent un pluralité d'approches autour d'un travail d'édition critique<sup>23</sup>.

Dans le cadre même d'une approche distributionnelle, c'est parfois la distinction des points de vue qui permet de dégager, comme par décantation, des observations remarquables. En elle-même, la distinction assez fine de périodes est souvent nécessaire pour apercevoir des régularités temporaires ; un exemple évident est celui de Rimbaud : si on mélange ses 12-voyelles ou ses 10-voyelles d'environ 1870 avec ceux d'environ 1872, les régularités rigoureuses des premiers peuvent tendre à se diluer dans la masse. La distinction des genres, en sens large, peut être également pertinente : l'alexandrin des poésies de Hugo est plus régulier que celui de ses drames en vers. A l'intérieur d'un ensemble de 12v présentant une entrave morphologique pour une éventuelle césure 6-6, par exemple dont v6 appartient à un déterminant, il peut être rentable pour la détection de régularités de distinguer ceux dont

---

<sup>21</sup> S'il est signifié que l'alexandrin est un « grand niais », alors, dans « J'ai disloqué ce grand + niais ] d'alexandrin », « niais » est en rejet d'un éventuel (très probable selon moi) hémistiche de 6. – Le syntagme nominal « (un) grand niais » est abondamment attesté dans la première moitié du siècle.

<sup>22</sup> Le développement rapide et des corpus numériques (de qualité) des œuvres, et des méthodes d'analyse automatique, devrait améliorer la précision et fiabilité des analyses dans les années à venir.

<sup>23</sup> Voir notamment les analyses de Jean-Pierre Bobillot et de Michel Murat. –

l'éventuel hémistiche 2 non seulement n'est pas une unité grammaticale, mais présente un rejet à la césure. Etc.

### **Rime et superstructures, exemple des Aveugles**

Les vers peuvent se regrouper en ensembles métriques déterminés principalement par des schémas rimiques réguliers, comme une suite de quatrains rimés en *ab-ab*. L'évidence (superficielle) de ces schémas facilite l'analyse, mais, inversement, risque d'en fragiliser la pertinence rythmique : on peut souvent soupçonner un auteur d'avoir rimé régulièrement en s'appuyant sur la conscience intellectuelle qu'il en avait, parce qu'il pouvait reconnaître leurs schémas rimique, et ainsi, on peut imaginer que ces schémas ne résultent pas simplement de son sens rythmique, et envisager une analyse « métrique » en trompe-l'œil.

Sur ce domaine, je me contenterai d'un exemple en essayant d'analyser la concordance des organisations métrique et sémantique dans ce sonnet<sup>24</sup> des *Fleurs du Mal* écrit vers 1860, en supposant une architecture rimique *réelle*<sup>25</sup> :

LES AVEUGLES	<i>Modules</i>	<i>Gr.rim.</i>
Contemple-les, mon âme ; ils sont vraiment affreux ! Pareils aux mannequins ; vaguement ridicules ; Terribles, singuliers comme les somnambules ; Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.	( <i>ab</i>  <i>ba</i>	( <i>ab -ba</i>
Leurs yeux, d'où la divine <i>étincelle</i> est partie, Comme s'ils regardaient <i>au loin</i> , restent levés <i>Au ciel</i> ; on ne les voit jamais vers les pavés Pencher rêveusement leur tête appesantie.	<i>ab</i>  <i>ba )</i>	<i>ab-ba )</i>
Ils traversent ainsi le noir illimité, Ce frère du silence <i>éternel</i> . O cité ! Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,	( <i>aab</i>	
Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité, Vois ! je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux hébété, Je dis : Que cherchent-ils <i>au Ciel</i> , tous ces aveugles?	<i>aab )</i>	( <i>aab aab</i> )

Le sonnet est au moins formaté graphiquement en quatre ensembles réguliers 4-4-3-3 de vers. Chaque quatrain est un *groupe rimique* de deux modules, ensembles de deux vers réunis par équivalence de rime de l'un à l'autre, selon le type *ab = ba* (équivalence seulement moins parfaite, ce qui ne veut pas dire moins bonne, que *ab = ab*). Les deux tercets, par l'équivalence *aab = aab*, sont deux modules ainsi réunis en un groupe rimique *aab-aab*. Les quatrains forment un groupe métrique de deux quatrains (un *2-quatrains*), puisque ce nombre (la *paire*) est sensible et régulier. A tous ces égards le sonnet est conforme à la tradition. Il s'écarte un peu de la tradition la plus stricte par le fait que ses deux quatrains ne sont pas rimés sur les mêmes terminaisons, ce qui est assez banal dans les *Fleurs du Mal*, et, inversement, par le fait (d'autant plus remarquable peut-être) que ses deux tercets riment *matériellement*, alors que le groupe rimique classique serait plutôt du type *aab-ccb* où seul *b*, rime principale, réunit les modules ; cet excès d'uniformité rimique est rare, d'autant plus remarquable qu'il succède à des quatrains rimiquement indépendants, et que la rime inclusive d'« atrocité » avec « cité », par laquelle il s'annonce, est ostentatoire, voire choquante (« riche » jusqu'à l'atrocité,

<sup>24</sup> Sonnet édité ici d'après l'édition 1861 des *Fleurs du Mal*.

<sup>25</sup> Les notions de *module* et de *groupe rimique* sont présentées dans C 1995 (module) et C 2008. Dans chaque colonne (en marge droite) d'analyse en modules ou groupes rimiques, les parenthèses bornent un domaine dans de validité des variables de rime en « a » ou « b ». En italiques sont soulignés quelques rejets (voir plus bas).

Cette rime « riche » jusqu'à l'atrocité – je la qualifierais plutôt d'oppressante que de rime *riche*, concept pseudo-métrique et naïvement mélioratif – s'harmonise bien dans l'horreur avec la rime de « ces aveugles » (démonstratif de la contemplation forcée) à « beugles », rime conclusive, sémantiquement cohérente ne serait-ce que parce que le beuglement assourdit (ces « aveugles » traversent une sorte de « silence »), rare, et remarquable, et tout ce qu'on veut – mais essentiellement « vraiment affreuse ».

La division modulaire classique est assez évidente dans les quatrains où un court rejet ne peut pas l'oblitérer. Elle l'est beaucoup moins dans les modules-tercets, puisque la proposition amorcée dans le premier tercet, T1, par « Pendant que... » déborde dans T2, mais pour s'arrêter à la fin de son premier vers dont le contenu est donc en rejet initial de T2. Cependant aucun autre groupement d'un type familier ne s'impose, si bien que la formation rimique en 3-3 est sans doute la seule plausible dans le sixain.

Au niveau global, le sonnet s'articule donc métriquement en un 2-quatrains (paire de groupes rimiques eux-mêmes paires de modules de deux vers) et un sixain (paire de modules eux-mêmes triplets de vers) dont l'articulation sémantique se marque souvent par ce qu'André Gendre appelle la *bascule* au début du sixain. Cette organisation est nette ici, sinon tout à fait évidente. Le huitain présente physiquement les aveugles à l'âme (vocatif « mon âme ») en la forçant à « les contempler ». Le sixain présente le sujet (le poète) à la cité (vocatif « O cité ») en la condamnant à « le voir ». Le parallélisme des deux injonctions en construction impérative (« contemple », « vois ») s'installe donc dans la partition huitain/sixain. Avant sa deuxième partie, la phrase, en commençant par « Ils traversent ainsi le noir illimité », présente par « ainsi » un rappel du sens du huitain, tout en introduisant la notion non purement physique de « noir illimité » ; elle se prolonge par l'apposition « Ce frère du silence éternel », qui, par la notion de « frère », pose une équivalence entre le « noir illimité », que subissent les aveugles contemplés par mon âme dans le huitain, et le « silence éternel » ; la fin du sonnet suggérera que ce silence éternel (non purement physique) est subi au moins par le sujet que les deux derniers vers obligent la cité à contempler. L'équation de ce noir et de ce silence est donc bien la bascule de ce sonnet. D'une certaine manière, elle est encore complétée par ce qui suit, car, par l'injonction « O cité! [...] Vois! Je me... », l'allocutaire qui était mon âme devient la cité, et le sujet qui regardait (les aveugles) doit à son tour être regardé (par la cité, dont il fait partie). Le dernier vers le montrera regardé-regardant, car la cité beuglante doit le regarder s'interrogeant sur les aveugles qu'il contemple, donc peut-être s'interroger sur elle-même.

Les notions du noir illimité et du silence éternel sont également rassemblées dans la pensée célèbre de Blaise Pascal, « Le *silence éternel* de ces *espaces infinis* m'effraie », où l'infini porté pour ainsi dire à la puissance deux par la construction *Nom de Nom*, et qui est essentiellement ce silence éternel, provoque l'effroi du sujet (penseur mystique). D'une manière comparable, le noir illimité qu'affronte le sujet du sonnet en s'infligeant la contemplation des aveugles est pour lui « terrible[s] » et le silence éternel qu'on doit comprendre qu'il subit le fait se traîner « hébété » ; ce sujet est même « plus hébété » que les aveugles, ceci impliquant que son cas est encore plus « terrible » que le leur, et qu'il demande à la cité (incluant le lecteur peut-être) le courage d'un regard sur lui, courage au moins égal à celui qu'il lui faut pour contempler tous ces aveugles (cette surenchère dans l'expression du terrible complète la bascule du huitain au sixain) ; le dégoût des aveugles le conduit là à un dégoût pire de soi<sup>26</sup>. Le silence éternel (de la divinité peut-être) est évoqué dans le dernier vers par la question « Que cherchent-ils au Ciel? » en suspens sans réponse à la fin du sonnet.

Si on observe l'architecture métrique à tous ses étages, et que, procédé de base dans ce domaine d'analyse, on inspecte systématiquement les rejets, en particulier les rejets brefs, on constate les suivants : après un premier quatrain bien concordant, « la divine | étincelle » déborde la césure par « étincelle » ; « s'ils regardaient | au loin » la déborde par « au loin » ; « levés || au ciel » la déborde par « au ciel ». Puis dans le sixain « silence | éternel » la déborde par « éternel » et « Que cherchent-ils | au Ciel » par « au Ciel ».

Dans ces expressions, on peut aussi distinguer le contre-rejet de « divine » dans « la *divine* | étincelle », l'adjectif antéposé attendant sa base nominale pour faire sens ; cet adjectif qui donne

---

<sup>26</sup> Même redirection du dégoût, mais non métriquement scandé, à la fin du répugnant *Voyage à Cythère* (n° cxvi des *Fleurs du Mal*).

à l'étincelle physique du regard la signification de l'âme (peut-être éternelle) amorce dans la description des aveugles l'atmosphère sémantique du sixain. Dans un tel contexte, la rime conclusive du premier quatrain, « ténébreux », peut évoquer les « ténèbres » mystiques d'une âme.

Du huitain au sonnet, le contre-rejet de « divine » et le rejet d'« éternel » peuvent se répondre par analogie métrique et sémantique. Plus clairement, le rejet de « au loin » à la césure prépare le rejet de « Au ciel » à la rime, et celui-ci prépare à son tour le rejet de « au Ciel » à la césure du dernier vers. La règle un peu fictive, mais bien connue et formulée par exemple dans l'*Art poétique* de Boileau, suivant laquelle un mot ne doit pas être répété dans un sonnet, confirmée par le passage de la minuscule à la majuscule, favorise la différenciation sémantique du ciel physique et d'un Ciel métaphysique. Le rejet de « Au Ciel » est d'autant plus significatif qu'il perturbe l'hémistiche conclusif du sonnet, sonnet qui concerne donc, finalement, d'une manière même métriquement troublante, le silence éternel de ce Ciel. La correspondance de l'organisation du sens et du rythme se confirme avec précision par un parallélisme de position entre ces deux rejets : l'hémistiche conclusif du sixain (donc du sonnet) est troublé à son initiale par le rejet de « au Ciel » comme le module conclusif du huitain était troublé à son initiale par le rejet de « au ciel », ce qui fait se répondre, d'un bout à l'autre du sonnet, le noir illimité du premier et le silence éternel du second.

Les bizarreries rimiques et les discordances calculées de ce sonnet visaient sans doute à causer une impression « affreuse », « terrible », « atroce », chez le lecteur métrique de l'époque, en accord avec l'épreuve morale exprimée par le poème, ce qui supposait une tradition métrique encore forte et prégnante. Ce simple exemple illustre le fait que les structures métriques, dans leur architecture globale (vers, module, groupe rimique, voire, comme ici, forme globale du sonnet), ont pu être traitées au XIX<sup>e</sup> siècle avec une certaine violence, mais, dans un premier temps – avant les années 1870 – moins pour les dissoudre que pour – en s'appuyant précisément sur elles – en tirer des effets nouveaux. Effets, selon les cas, charmants, élégants, ou au contraire pénibles, voire affreux, que l'affaiblissement de la tradition métrique littéraire a pu progressivement oblitérer, et même chez de nombreux lecteurs cultivés, parfois métriquement dévertébrés, annuler tout à fait aujourd'hui.

Benoît de Cornulier  
Laboratoire de Linguistique de Nantes

## REFERENCES

- AROUÏ, Jean-Louis, 1996, *Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative*, Thèse. Université de Paris-8.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 1991, *Recherches sur la crise d'identité du vers, 1873-1913*, Thèse, Université de Paris-3, Atelier national de reproduction des thèses.
- CORNULIER (de), Benoît, 1982, *Théorie du vers, Rimbaud, Verlaine Mallarmé*. Éditions du Seuil.
- 1995, *Art poétique, Notions et problèmes de métrique*. Presses de l'Université de Lyon.
- 2008, « Groupes d'équivalence rimique, modules et strophes classiques en métrique littéraire française vers 1560-1870 », <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/gr.pdf>.
- C 2009, *De la Métrique à l'interprétation, Essais sur Rimbaud*, Classiques Garnier, Paris.
- DOMINICY, Marc, 1992, « On the meter and prosody of French 12-syllable verse », dans *Empirical Studies of the Arts*, vol. 10, n° 2, 157-181. Baywood Publishing Company.
- 1998, « Tête de faune ou les règles d'une exception », dans *Parade sauvage, Revue d'études rimaldiennes*, n° 15, p. 109-188. Musée-Bibliothèque de Charleville-Mézières.

- GOUVARD, Jean-Michel, 2000, *Critique du vers*. Champion. [Comprend notamment une analyse méthodique d'un vaste corpus d'alexandrins du XIXe siècle].
- MURAT, Michel, éd., 2000, *Le Vers français, Histoire, théorie, esthétique*. Champion.
- éd., 2005, *Poétique de la rime*. Champion.
  - 2013, *L'Art de Rimbaud*, nlle éd., Corti.
- MURPHY, 1999, édition critique des *Œuvres complètes* de Rimbaud, vol. 1, *Poésies*. Champion.
- 2003, « Effets et motivations : quelques excentricités de la versification baudelairienne », pp. 265-298 du recueil *Baudelaire, une alchimie de la douleur, Études sur les Fleurs du Mal*, édité par Patrick Labarthe, Eurédit.
  - 2003, édition critique des *Romances sans paroles* de Verlaine. Champion.
  - 2008, édition critique des *Poèmes saturniens* de Verlaine. Champion.
- ROUBAUD, Jacques, 1978, *La Vieillesse d'Alexandre*. Maspéro.