



HAL
open science

Métrique et poétique du discours versifié

Jean-Louis Aroui

► **To cite this version:**

Jean-Louis Aroui. Métrique et poétique du discours versifié. Linguistique. Université de Nantes, 2006.
tel-00634330

HAL Id: tel-00634330

<https://theses.hal.science/tel-00634330>

Submitted on 20 Oct 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE NANTES
ÉCOLE DOCTORALE « CONNAISSANCE, LANGAGES, CULTURES »
U.F.R. « LETTRES ET LANGAGES »

Jean-Louis AROUI

Maître de conférences à l'Université Paris VIII

MÉTRIQUE
ET
POÉTIQUE DU DISCOURS VERSIFIÉ

MÉMOIRE POUR L'HABILITATION À DIRIGER DES RECHERCHES

SPÉCIALITÉ : LINGUISTIQUE GÉNÉRALE
(7^e section du C.N.U.)

Soutenu publiquement le vendredi 29 septembre 2006

JURY : M. Mario BARRA-JOVER, *Université Paris VIII*
M. Benoît de CORNULIER, *Université de Nantes*
M. François DELL, *C.N.R.S.*
M. Marc DOMINICY, *Université Libre de Bruxelles (Belgique)*
M. Steve MURPHY, *Université Rennes II*

Directeur de Recherche : M. Benoît de CORNULIER

2006

UNIVERSITÉ DE NANTES
ÉCOLE DOCTORALE « CONNAISSANCE, LANGAGES, CULTURES »
U.F.R. « LETTRES ET LANGAGES »

Jean-Louis AROUI

Maître de conférences à l'Université Paris VIII

MÉTRIQUE
ET
POÉTIQUE DU DISCOURS VERSIFIÉ

Tome 1 :

SYNTHÈSE

MÉMOIRE POUR L'HABILITATION À DIRIGER DES RECHERCHES

SPÉCIALITÉ : LINGUISTIQUE GÉNÉRALE
(7^e section du C.N.U.)

Soutenu publiquement le vendredi 29 septembre 2006

JURY : M. Mario BARRA-JOVER, *Université Paris VIII*
M. Benoît de CORNULIER, *Université de Nantes*
M. François DELL, *C.N.R.S.*
M. Marc DOMINICY, *Université Libre de Bruxelles (Belgique)*
M. Steve MURPHY, *Université Rennes II*

Directeur de Recherche : M. Benoît de CORNULIER

2006

À la mémoire de ma mère

REMERCIEMENTS

En sus des collègues et connaissances qui sont personnellement remerciés dans les travaux rapportés dans le dossier, je voudrais exprimer ici ma reconnaissance aux personnes qui ont accompagné mon travail depuis 1996.

Je suis d'abord redevable, encore et toujours, à l'énergie et à l'enthousiasme de Benoît de Cornulier, qui m'a poussé de l'avant autant par ses travaux que par ses remarques personnelles, et qui a accepté d'être le parrain du présent mémoire. Ses commentaires ont été utiles à plusieurs parties de la synthèse, et surtout à certains éléments de la partie encore inédite du dossier.

Steve Murphy a toujours été un soutien indéfectible, autant pas son amitié que par sa confiance dans mon travail. J'ai pu grâce à lui faire une conférence à Cerisy et publier de nombreux articles, notamment dans la très intéressante *Revue Verlaine*. Je lui dois aussi une aide sérieuse lors de la préparation du volume *Le sens et la mesure*, et un soutien pour faire accepter le livre par les éditions Champion. Ce n'est que par sa volonté que son nom ne figure pas comme co-éditeur en tête de ce recueil d'articles. Steve est aussi pour moi un modèle d'érudition et de rigueur dans le travail philologique.

Depuis l'époque de la préparation de *Le sens et la mesure*, j'ai établi des liens heuristiques et amicaux avec François Dell, en qui j'ai trouvé un collaborateur sérieux et ponctuel, notamment dans le cadre du programme *Typologie des formes poétiques*, dont il a été, pendant quatre ans, l'un des plus fidèles participants. Sa façon de travailler, rigoureuse et explicite, a été pour moi une grande source d'inspiration.

Le programme de recherches *Typologie des formes poétiques*, a été financé par la fédération « Typologie et Universaux Linguistiques », que je remercie. Ce programme n'aurait jamais vu le jour sans Patrick Sauzet, qui m'a beaucoup poussé à le lancer, alors qu'il était encore directeur de l'U.M.R. « Structures Formelles du Langage ». C'est sans enthousiasme que j'ai d'abord accepté cette charge, mais elle m'a

Remerciements

permis à terme d'organiser un colloque international qui m'a passionné. Mes intérêts et mes compétences heuristiques se sont assez considérablement élargis suite à ce programme et si, aujourd'hui encore, j'ai le sentiment de beaucoup apprendre, c'est notamment grâce aux nouvelles pistes de recherches sur lesquelles je me suis engagé. Je suis gré à Patrick Sauzet d'en être partiellement responsable.

Je remercie aussi mon U.M.R. de rattachement (U.M.R. 7023, « Structures formelles du langage ») pour avoir subventionné le volume *Le sens et la mesure*, et pour avoir participé au financement du colloque *Typologie des formes poétiques*.

D'une manière générale, j'ai une dette envers l'ensemble des mes collègues d'université et de laboratoire, dont la gentillesse, l'enthousiasme et la compétence ont été de sérieuses motivations pour mon travail, et pour un effort vers des formulations plus rigoureuses et plus explicites. De ce point de vue, le séminaire commun du laboratoire (anciennement séminaire « langues et grammaire ») a eu une certaine importance. J'ai une pensée spéciale pour Mario Barra et Clive Perdue qui ont été, l'un comme directeur de l'U.F.R. « Sciences du Langage » à Paris VIII, l'autre comme directeur du laboratoire « Structures Formelles du Langage », des collaborateurs efficaces ; chacun d'eux m'a largement soutenu dans ce que j'ai entrepris, et je les en remercie.

Mon travail a aussi été rendu agréable par le soutien de divers collègues et amis, proches ou lointains, tels Marion Blondel, Carrol Coates, Eliane Delente, Marc Dominicy et Michel Murat.

Je remercie aussi Anne Bonhomme, Karine Pollastro et Monique Wyatt pour leur travail efficace d'accueil et de service lors du colloque *Typologie des formes poétiques* d'avril 2004, et Leïla Boutora, pour son coup de main impromptu quelques jours avant le colloque.

Enfin, je suis redevable à ceux qui m'ont influencé par leurs travaux. En sus de ceux déjà mentionnés ci-dessus, il me faut ajouter Yves Charles Morin, qui est pour moi un modèle d'attitude érudite et rigoureuse face à des problèmes linguistiques

complexes. Parmi ceux que je ne connais pas, et que je n'ai fait que croiser, il y a au premier chef Dan Sperber, qui m'a profondément influencé autant par ses travaux sur le symbolisme et la culture que par la théorie de la pertinence. D'autres sont des auteurs déjà anciens, disparus de longue date, mais dont les œuvres sont toujours une mine d'informations et une source d'inspiration : au premier rang de ceux-là, je placerais Philippe Martinon (1859-1917) et Roman Jakobson (1896-1982). J'ai aussi une pensée spéciale pour mon maître, Nicolas Ruwet (1933-2001), dont les travaux de poétique linguistique sont, à mes yeux, insurpassés à ce jour.

En 1996, j'avais dédié ma thèse de doctorat à la mémoire de mon père, disparu l'année précédente. C'est avec chagrin que je dédie ces dix ans de travail à la mémoire de ma mère, décédée en juin 2002. Elle avait tenu à être présente lors de ma soutenance de thèse, en 1996, et nul doute qu'elle serait encore venue assister à ma soutenance d'habilitation si elle l'avait pu. C'est par le cœur et la pensée qu'elle sera parmi nous pendant les débats.

1.1. INTRODUCTION : ELEMENTS BIO-BIBLIOGRAPHIQUES

Ce mémoire pour l'Habilitation à Diriger des Recherches est une synthèse critique des principales recherches que j'ai conduites depuis la soutenance de ma thèse de doctorat, il y a dix ans (Aroui 1996f)¹. Toutes les publications que j'ai produites depuis 1996 n'y figurent pas : il s'agit simplement d'une sélection des plus significatives d'entre elles.

Voici une liste de toutes mes publications scientifiques :

1993

a. « Linguistique et sciences cognitives : Aristote ou Platon ? D'un adepte confronté à l'avocat du diable », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 22, Saint-Denis, Université Paris VIII, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 125-136.

b. « Forme strophique et sens chez Verlaine », *Poétique*, 95 'Le vers, la strophe', Paris, Seuil, pp. 277-299.

1994

a. « Le monostiche verlainien », *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 108-128.

b. « Poétique des strophes verlainiennes : analyse métrique et comparée » [présentation de ma thèse, alors en préparation], *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 192-193.

c. « La poésie scaldique : présentation », *Mezura*, 31, Paris, Publications Langues'O, 17 pp.

1995

a. « Critique de la strophe mazaléyrienne », *Le Français Moderne*, 63 : 1, Paris, C.I.L.F., pp. 72-84.

¹ Voir la bibliographie à la fin de ce premier volume (pp. 89-99). Le volume 3 contient en outre une bibliographie générale pour l'ensemble des trois tomes.

1.1. Introduction

b. « Les strophes : principes de formalisation », *Poétique et métrique*, 1, Rapports de recherches de l'URA 1720 - Axe Poétique, Paris, C.N.R.S., pp. 54-98.

1996

a. « Rimbaud : les rimes d'une *Larme* », *Parade sauvage*, 13, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 24-44.

b. Compte-rendu de A. FONGARO, *SegmeEts métriques daEs la prose d'« IllumiEatioEs »*, *Parade sauvage*, 13, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 156-159.

c. « L'interface forme/sens en poétique (post-)jakobsonienne », *LaEgue fraEçaise*, 110, Paris, Larousse, mai, pp. 4-15 (bibliographie collective pp. 118-125).

d. « Quand Verlaine écrit des dizains : les "coppées" », *L'École des lettres II*, 14, *Paul VerlaiEe*, pp. 136-151.

e. « Le distique verlainien », *Revue VerlaiEe*, 3-4, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 75-88.

1997

[s. d.] « Prolégomènes à une grammaire des strophes », *iEC*. VETTERS éd., Actes de la *Première reEcoEtre de jeuEes liEguistes* [17 et 18 mars 1995], Dunkerque, Université du littoral, Centre d'Études Linguistiques, pp. 1-10. [version abrégée de 1995b].

1998

« Pour la poétique jakobsonienne : essai de microanalyse des "Mewlips" », *iEE*. J. KLOCZKO, éd., *TolkieE eE FraEce*, [s.l.], A.R.D.A., pp. 57-74. [publié sans l'autorisation de l'auteur].

1999

a. Compte-rendu de B. de CORNULIER, *Art poétique. NotioEs et problèmes de métrique*, *Le FraEçais ModerEe*, 67 : 1, Paris, C.I.L.F., pp. 94-100.

b. Compte-rendu de G. LOTE, *Histoire du vers fraEçais*, tome IX, *Le XVIII^e siècle III, Les geEres et les formes. La versificatioE. Du classicisme au romaEtisme*, *Le FraEçais ModerEe*, 67 : 1, Paris, C.I.L.F., pp. 101-105.

2000

a. Compte-rendu de I.-R. CHOI-DIEL, *EvocatioE et cogEitioE. Le reflet daEs l'eau eE poésie et eE musique à la fiE du XIX^e et au début du XX^e siècle*, thèse de doctorat, *Revue VerlaiEe*, 6, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 225-230.

b. « Les tercets verlainiens », *iE* J.-M. GOUVARD & S. MURPHY, édés., *VerlaiEe à la loupe* (Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996), Paris, Champion, pp. 225-242.

c. « Bibliographie », *iE* M. MURAT, éd., *Le Vers fraEçais. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 373-397. [En collaboration avec Michel MURAT, Jean-Michel GOUVARD, Benoît de CORNULIER].

d. « Nouvelles considérations sur les strophes », *Degrés*, 104, 'Poétique. Approches linguistiques de la poésie', pp. e 1-16.

2001

Compte-rendu de M. UEDA, *Les alexaEdriEs de Rimbaud : mètre et rythme*, thèse de doctorat, *Parade sauvage*, 17-18, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 386-393.

2002

a. « Métrique des sonnets verlainiens », *Revue VerlaiEe*, 7-8, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 149-268.

b. Compte-rendu de J.-M. GOUVARD, *Critique du vers*, *Revue VerlaiEe*, 7-8, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 299-314.

c. « In Memoriam Nicolas Ruwet, 1933-2001 », *Le FraEçais ModerEe*, 70:1, Paris, C.I.L.F., pp. 109-111. [En collaboration avec A. ZRIBI-HERTZ].

2003

a. (éd.) : *Le seEs et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à BeEoît de CorEulier*, Paris, Champion, 608 pp.

b. « Présentation », dans le volume précédent, pp. 7-12.

c. « Hyper-rime et métrarime en poésie française au XIX^e siècle », dans le volume précédent, pp. 415-439.

2004

— Compte-rendu de I.-R. CHOI-DIEL, *ÉvocatioE et cogEitioE. Reflets daEs l'eau*, *Revue VerlaiEe*, 9, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 314-322.

2005

a. « Rime et richesse des rimes en versification française classique », *iE* M. MURAT & J. DANGEL, édés., *Poétique de la rime*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 179-218.

1.1. Introduction

b. Compte-rendu de M. MURAT, *L'art de Rimbaud, Le Français Moderne*, 73:2, Paris, C.I.L.F., pp. 273-275.

c. « Éditer les “dizains réalistes” », *Degrés*, 121-122, Bruxelles, pp. g-1-23.

d. « Évocation et cognition. À propos d'un ouvrage récent », *Travaux de Linguistique*, 51, 2005:2, Bruxelles, Duculot, pp. 135-155.

A paraître :

— « Les triolets de Verlaine : métrique, datation, attributions », à paraître dans la *Revue des Sciences Humaines*, numéro spécial 'Forces de Verlaine', sous la direction de Yann FRÉMY, octobre-décembre 2006.

— « Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine. Gros plan sur une thèse récente », à paraître dans *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, n° 5.

— « Remarques métriques sur le sonnet français », à paraître dans *Studi Francesi*, 147, septembre-décembre 2005.

— (éd.) : *Towards a Typology of Poetic Forms*, soumis à Elsevier, coll. 'North-Holland Linguistic series : Linguistic Variations'.

— « Metrical Structure of the European Sonnet », dans le volume précédent.

— « “L'Allée” : sonnet renversé ou rimes mêlées ? Réponse à Alain Chevrier », à paraître dans *Revue Verlaine*, 10, 2006.

En préparation :

— « Métrique, perception et valeurs culturelles du XIV^e au XVI^e siècles : le dizain “marotique” ».

— *Bibliographie critique et chronologique des études sur la strophe française : 1900-2003*.

— *Verlaine, l'architecture du poème*.

— *Une forme, une genre : le dizain réaliste. Histoire et éthologie*.

— *Introduction à la Poétique du Français* (manuel).

— *Essais de métrique française et comparée. Superstructures métriques*.

— « Apollinaire : L'Adieu ».

Les textes des années 1993, 1994 et 1995 ont été écartés, parce qu'ils sont antérieurs à l'année de soutenance de ma thèse de doctorat, et que la présente synthèse se veut une image de mes recherches à partir de 1996 seulement. Certaines de ces recherches sont pourtant originales et complètement indépendantes de ma recherche doctorale (1993a, 1993b, 1994c). 1993b et 1994c sont ce que l'on peut appeler des « œuvres de jeunesse », et je ne leur accorde pas beaucoup d'importance aujourd'hui, en dehors de quelques détails, que je ne reprendrai pas ici. Je garde une certaine affection pour 1993a, mon premier article, qui est un dialogue « platonicien » ou sont débattues les sciences cognitives, malgré quelques erreurs factuelles.

De l'année 1996, j'ai écarté 1996b, 1996d et 1996e : le premier de ces travaux est un simple compte-rendu (à vrai dire, le premier d'une série de compte-rendus de plus en longs qui allaient finir par devenir des articles), le troisième est une première version d'un chapitre de ma thèse, et le second est une étude sur les « coppées » (forme dont il sera question ici), publiée dans une revue pédagogique destinée aux enseignants du secondaire, qui ne constitue donc pas véritablement un travail de recherches (cet article comporte en outre un certain nombre d'erreurs factuelles).

L'article de 1997 a été écarté car il est issu de ma thèse, et celui de 1998 n'est qu'un essai d'étudiant (de licence, je crois), qui a été publié sans mon autorisation. En 1999, je n'ai publié que deux compte-rendus, assez conséquents il est vrai. Cette période de deux ans et demi représente un creux dans ma production scientifique, consécutif à un besoin de décompression ressenti après la fin de la thèse.

Un nouveau départ est survenu en 1999, et avec lui, je pense, l'accès à une certaine maturité dans mon travail. C'est quand je me suis attelé, courant 1999, à la préparation d'une conférence pour le colloque international *Approches linguistiques de*

1.1. Introduction

la poésie, qui s'est tenu à Bruxelles le 15 janvier 2000, qu'une nouvelle problématique touchant à l'interface métrique/culture m'est apparue, et que j'ai pu commencer à exploiter le bénéfice de nombreuses années de lectures, prélude à une culture poétique passablement satisfaisante. Le texte de ma conférence a été publié en fin d'année (2000d). Parmi les autres travaux de la même année, je n'ai retenu que 2000c, qui n'est qu'une bibliographie collégiale sur la métrique française, mais qui témoigne d'un vrai travail de recherche. 2000a n'est qu'un compte-rendu, et 2000b une publication tardive d'un chapitre de ma thèse.

2001 et 2002b ont été écartés au titre de compte-rendus, et 2002c n'est qu'un hommage à la mémoire de mon maître Nicolas Ruwet, qui venait de mourir. 2002a est par contre un important article qu'on trouvera ici, et qui se veut un prolongement vers les formes fixes de mon travail de thèse sur Verlaine. On y reviendra.

2003 a vu l'achèvement d'un projet qui a nécessité trois ans de préparation : la direction d'un volume d'hommages pour Benoît de Cornulier, qui fut publié en octobre 2003 à l'occasion de son soixantième anniversaire (2003a). Le travail d'édition que j'ai dû accomplir pour ce livre est discuté dans la présente synthèse, et son introduction est reprise dans le tome 3 du mémoire, qui est consacré à mon travail d'« animation scientifique » (voir ci-dessous). L'article que j'ai composé pour ce volume (2003c), est également inclus dans le présent dossier.

Les compte-rendus de 2004 et 2005 ont été écartés, cependant qu'ont été retenus l'article sur la richesse des rimes (2005a), issu d'une conférence donnée en décembre 2000, un article sur un projet d'anthologie des « dizains réalistes » (2005c), paru dans la revue *Degrés*, et un article critique sur l'ouvrage d'In-Ryeong Choi-Diel intitulé *ÉvocatioE et cogÉitioE*, paru dans *Travaux de liEguistique* (2005d).

Les publications suivantes du dossier sont pour l'instant inédites : un article sur les triolets de Verlaine, qui est encore un prolongement de ma thèse vers les formes fixes (à paraître dans la *Revue des ScieEces HumaiEes*), un article critique sur un livre de Valérie Beaudouin consacré à la métrique de Corneille et Racine (à paraître dans les *Cahiers du CeEtre d'Études Métriques*), un article sur la métrique du sonnet français (à paraître dans *Studi fraEcesi*) formant un diptyque avec un article (en anglais) sur le sonnet européen (à paraître dans *Towards a Typology of Poetic Forms*), un article sur un poème de Verlaine, « L'Allée » (à paraître dans la *Revue VerlaiEe*) ; pour finir, j'inclus un article sur le dizain « marotique », que je ne considère pas encore comme achevé, notamment parce qu'il nécessite de plus amples lectures et des dépouillements de corpus, mais je le livre en l'état, pour donner un aperçu des tous prochains prolongements de ma recherche.

Les autres publications en préparation qui sont mentionnées dans la liste donnée ci-dessus devaient être écartées pour diverses raisons : il s'agit tantôt d'une bibliographie critique sur la strophe française qui est un développement de ma thèse de 1996 ; tantôt d'un ouvrage sur les superstructures métriques chez Verlaine, qui rassemble la partie centrale de ma thèse de 1996 (revue et corrigée) et mes travaux ultérieurs sur les formes fixes de cet auteur ; tantôt d'une anthologie qui vise un assez large public ; tantôt d'un manuel de poétique du français. Les *Essais de métrique fraEçaise et comparée* seront un recueil d'articles ; quant à l'article sur « L'adieu » d'Apollinaire, je ne le considère pas encore assez achevé pour l'inclure dans le présent dossier.

1.1. Introduction

Le dossier présenté dans le volume 3 du présent mémoire inclus en outre une présentation des principales tâches d'animation de recherches que j'ai effectuées ces dernières années.

J'ai pensé qu'il était peu intéressant de s'attarder sur les mémoires de maîtrise et de D.E.A. que j'ai eu l'occasion de diriger depuis 1998², ainsi que sur ma participation à des jurys de mémoires dirigés par certains de mes collègues³. Ceci mis à part, mes responsabilités scientifiques, et mon travail d'animation scientifique, ont été, depuis 1996, assez divers et variés. En voici une liste chronologique :

- Depuis 1997, janvier : Responsable de l'équipe « Poétique et Métrique », au sein de l'UMR 7023 (ancienne URA 1720 puis UPRES-A 7023).
- 1997, Juin : Organisation d'une table ronde de l'équipe « Poétique et Métrique » de l'UPRES-A 7023, Université Paris VIII.
- De mars 1999 à janvier 2003 : membre du bureau de l'UPRES-A (puis UMR) 7023, représentant de l'équipe « Poétique et Métrique ».
- De février 2000 à février 2001 : membre suppléant de la commission de spécialistes de 7ème section de l'Université de Nantes, dans la catégorie des Maîtres de conférences.
- De juin 2000 à février 2001 : membre suppléant de la commission de spécialistes de 7ème section de l'Université Paris VIII, dans la catégorie des Maîtres de conférences.
- De février 2001 à février 2004 : membre titulaire et assesseur de la commission de spécialistes de 7ème section de l'Université Paris VIII, dans la catégorie des Maîtres de conférences.
- 16 février 2002 : Coorganisation (avec Steve Murphy) de la première réunion du séminaire « Verlaine-Rimbaud », à l'Université Paris VIII.
- Depuis juin 2002 : Responsable scientifique du programme « Typologie des formes poétiques », financé par la fédération « Typologie et Universaux Linguistiques », C.N.R.S. (section 34).

² Yoo 2000, Aïssaoui 2001.

³ Silvestre 2001, Daoudi 2002, Chasle 2004.

- D'octobre 2002 à décembre 2005 : représentant suppléant de l'UMR 7023 au conseil de la fédération « Typologie et Universaux Linguistiques » (C.N.R.S.).

- 18 décembre 2002 : Organisation d'un workshop à Saint-Denis pour le programme « Typologie des formes poétiques ». Matinée : « Etude des genres à débit réglé » ; après-midi : « Typologie métrique et migration linguistique des structures poétiques ».

- Depuis janvier 2003 : membre du conseil de laboratoire de l'U.M.R. 7023, représentant de l'équipe « Poétique et Métrique ».

- 21 mai 2003 : Co-organisation à Nantes (avec D. Billy) d'une journée d'études pour le programme « Typologie des formes poétiques ». Six conférences constituent la journée.

- octobre 2003 : éditeur du volume *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion. (Articles de Andy Arleo, Jean-Louis Aroui, Franck Bauer, Claire Blanche-Benvéniste, Brigitte Buffard-Moret, Jean-Pierre Chambon, Jean-Pierre Chauveau, Benoît de Cornulier, Eliane Delente, François Dell, Henri-José Deulofeu, Karine Devauchelle, Marc Dominicy, Gilles Fauconnier, Antoine Fongaro, Olga Galatanu, Joëlle Gardes-Tamine, Jean-Michel Gouvard, Ok-Kyung Kang, Georges Kleiber, Antony McKenna, Yves Charles Morin, Michel Murat, Carrol Coates, Steve Murphy, Mihai Nasta, François Récanati, Mario Richter, Marcel Vuillaume, Anne Zribi-Hertz).

- 10 décembre 2004 : organisation d'une journée d'études à Saint-Denis pour le programme « Typologie des formes poétiques ».

- 8-9 avril 2005 : organisation du colloque international « Typologie des formes poétiques » / « *Typology of Poetic Forms* », Paris, E.H.E.S.S., financé par la fédération « Typologie et Universaux Linguistiques », C.N.R.S. (section 34) et par l'U.M.R. 7023 « Structures formelles du langage » (Paris VIII / C.N.R.S.). Conférenciers invités : Marc Dominicy (Université Libre de Bruxelles, Belgique), Nigel Fabb (University of Strathclyde, Glasgow, U.K.), Morris Halle (M.I.T., U.S.A.), Bruce Hayes (U.C.L.A., U.S.A.), Ivan Horvath (Université de Budapest, Hongrie), Mihai Nasta (Université Libre de Bruxelles, Belgique).

- 2005-2006 : préparation de l'édition du volume *Towards a typology of poetic forms* (articles de Andy Arleo, Jean-Louis Aroui, Dominique Billy, Marion Blondel, Benoît de Cornulier, François Dell, José Domínguez Caparrós, Marc Dominicy, Andreas Dufter, Nigel Fabb, Oreste Floquet, Nila Friedberg, John Halle, Morris Halle, Kristin Hanson, Bruce Hayes, Ivan Horváth, Christopher Miller, Donka Minkova, Mihai Nasta, Patrizia Noel, Bruno Paoli, Carlos Piera, Robert Vetterle).

Je n'ai pas l'intention de présenter dans le détail toutes ces activités. Dans les pages qui suivent, je ne développe que les principales d'entre elles, qui ont fait l'objet

1.1. Introduction

de documents écrits qui peuvent être joints au dossier du présent mémoire : la coordination de l'ouvrage *Le sens et la mesure*, l'organisation du colloque *Typologie des formes poétiques*, et la préparation d'un volume essentiellement issu de ce colloque. L'habilitation à diriger des recherches ayant pour but de valider les capacités du candidat à diriger des recherches, il m'a paru important d'intégrer ces derniers travaux dans le dossier, même s'ils ne constituent pas par eux-mêmes une recherche personnelle.

Il est temps maintenant de faire une présentation du dossier inclus dans les volumes 2 et 3, puis d'en faire une discussion détaillée, selon un double plan qui sera expliqué bientôt.

1.2. PRÉSENTATION DU DOSSIER SCIENTIFIQUE

Il y a de nombreuses manières de présenter une recherche qui s'étale sur dix ans. La méthode chronologique, pour un domaine aussi touffu que celui présenté ici, paraît trop simple : si elle permet de suivre l'évolution de l'auteur sur un sujet particulier, elle laisse le plus grand désordre en ce qui concerne des thématiques parfois fort différentes les unes des autres. Mon travail portant sur des phénomènes essentiellement formels, j'ai pensé à une simple classification en quatre parties :

- A. les rimes ;
- B. les strophes ;
- C. les formes fixes ;
- D. la « poésie générale », c'est à dire, principalement, des travaux comportant une forte composante érudite.

Cette présentation obéit à une certaine logique et, en l'adoptant, nous pourrions discuter de nombreux points concernant l'évolution de ma recherche et de mes points de vue.

Mais cette classification est muette sur ma manière d'envisager les problèmes étudiés, ainsi que sur la variété des approches adoptées (théoriques, historiques, quantitatives, érudites, philologiques), bref sur ce qui fait sans doute l'originalité de ma recherche. J'ai alors pensé à une présentation alternative, qui est la suivante :

1. Influence de la culture sur les formes métriques ;
2. Monographies métriques sur la deuxième moitié du XIX^e siècle ;
3. Travaux de recension ou bibliographiques en métrique ;
4. Poétique post-jakobsonienne ;
5. Philologie : édition, attribution.

Après réflexion, il m'est apparu que les deux classements, loin de se contredire, se complétaient l'un l'autre. Les quinze articles réunis sous forme chronologique dans le volume 2 du présent mémoire seront donc répartis et étudiés selon le classement, disons,

1.2. Présentation

« thématique », puis, dans un second temps, seront répartis autrement et étudiés selon le classement que l'on pourra appeler « formel ».

Seront ensuite présentés et discutés de manière séparée les travaux d'animation de recherche (réunis dans le volume 3).

Voici la liste des pièces constitutives du dossier scientifique du présent mémoire (dossier constitutif des volumes 2 et 3). Chaque pièce est représentée par un numéro et par une abréviation, qui serviront à la nommer dans la suite de l'ouvrage. Les numéros correspondent en outre à l'ordre de présentation de ces pièces dans le dossier scientifique annexé au présent mémoire :

I. Articles

- [01. *Larme*] • 1996 : « Rimbaud : les rimes d'une *Larme* » (thèmes 2 et A) (21 pp.)
- [02. *Jakobson*] • 1996 : « L'interface forme/sens en poétique (post-)jakobsonienne » (thèmes 4 et D) (20 pp.)
- [03. *Bibliographie*] • 2000 : « Bibliographie » [sur le vers français] (thèmes 3 et D) (25 pp.)
- [04. *Strophe*] • 2000 : « Nouvelles considérations sur les strophes » (thèmes 1 et B) (16 pp.)
- [05. *Sonnet verlainien*] • 2002 : « Métrique des sonnets verlainiens » (thèmes 2 et C) (120 pp.)
- [06. *Hyper-rime/Métarime*] • 2003 : « Hyper-rime et métrarime en poésie française au XIX^e siècle » (thèmes 2 et A) (26 pp.)
- [07. *Rime riche*] • 2005 : « Rime et richesse des rimes en versification française classique » (thèmes 1 et A) (40 pp.)
- [08. *Coppées*] • « Éditer les "dizains réalistes" » (thème 5 et C) (23 pp.)
- [09. *Évocation*] • « Évocation et cognition. À propos d'un ouvrage récent » (thèmes 4 et D) (21 pp.)
- à paraître :**
- [10. *Triolet*] • « Les triolets de Verlaine : métrique, datation, attributions » (thèmes 5 et C) (22 pp.)
- [11. *Beaudouin*] • « Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine. Gros plan sur une thèse récente » (thème 3 et D) (33 pp.)
- [12. *Sonnet français*] • « Remarques métriques sur le sonnet français » (thèmes 1 et C) (15 pp.)
- [13. *European sonnet*] • « Metrical Structure of the European Sonnet » (thèmes 1 et C) (21 pp.)
- [14. *L'Allée*] • « "L'Allée" : sonnet renversé ou rimes mêlées ? Réponse à Alain Chevrier » (thèmes 2 et C) (14 pp.)

version provisoire :

[15. *Dizain marotique*] • « Métrique, perception et valeurs culturelles du XIV^e au XVI^e siècles : le dizain “marotique” » (thèmes 1 et B) (14 pp.)

II. Animation scientifique

[16. *Festschrift*] • Direction d’ouvrage : *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier.*

[17. *Colloque*] • Organisation d’un colloque international : *Typologie des formes poétiques.*

[18. *Typology*] • Direction d’un ouvrage : *Towards a Typology of Poetic Forms.*

En ce qui concerne la seconde partie du dossier, tout n’a pas été intégré ici : les 600 pages des hommages à Benoît de Cornulier et les quelques 400 pages des actes du colloque auraient inconsiderément grossi nos annexes. L’essentiel de ces pages sont de toute façon des articles dont je ne suis pas l’auteur. Par conséquent, seule l’introduction que j’ai rédigée pour *Le sens et la mesure*, suivie de la bibliographie recensant les œuvres de Cornulier (à laquelle l’introduction renvoie souvent) et de la table des matières de l’ouvrage seront ici rapportées. Pour ce qui est du colloque, on en donnera l’appel à communications et le programme original et, concernant le volume [18. *Typology*], largement issu de ce colloque, on en rapportera le plan, les résumés des articles, et les indications biographiques sur les auteurs.

Dans l’ensemble, le lecteur gagnera à lire les documents de l’annexe avant la synthèse, ou tout au moins parallèlement à celle-ci. En effet, certains points de discussion sont assez allusifs, ou présupposent la connaissance d’une terminologie assez spécifique.

1.3. DISCUSSION DU DOSSIER SCIENTIFIQUE

1.3.1. Articles : classement thématique

1. Influence de la culture sur les formes métriques

Articles concernés : [04. *Strophe*], [07. *Rime riche*], [12. *Sonnet français*], [13. *European sonnet*], [15. *Dizain marotique*].

A mes yeux, l'aspect le plus original de ma recherche, initié courant 1999, réside dans les investigations sur l'interface métrique/culture, et plus exactement sur l'influence que les valeurs culturelles peuvent exercer sur les formes métriques.

A l'époque de ma thèse de doctorat (1996f), écrite en pleine période de triomphalisme du paradigme cognitiviste, ma conception de la strophe française était basée essentiellement sur ses aspects perceptifs : la « loi des huit syllabes » de Cornulier (1982), ainsi qu'un article résolument cognitiviste de Grimaud/Baldwin (1993) sur la strophe, m'avaient convaincu de la nécessité d'un souci constant des aspects perceptifs dans l'explication d'une forme métrique.

C'est ainsi, par exemple, que je parvenais à expliquer la singularité des distiques de rimes plates. Comparativement aux « strophes », ceux-ci se distinguent par l'absence de blanc typographique régulier et par la non nécessité d'une concordance de la fin du distique avec une frontière syntaxique majeure. Ces propriétés superficielles peuvent être expliquées par la nature des modules¹ constitutifs de ces distiques, qui ont une structuration interne simple (a et a) et non composée (c'est ab et ab pour un quatrain (abab)). Ce mode de construction du distique de rimes suivies, « sur le plan cognitif,

¹ Dans la terminologie de Benoît de Cornulier (1995 : 127-136), un module est un constituant métrique intermédiaire à la strophe et au mètre.

le distingue à coup sûr de tous les autres schémas de rimes » (Aroui 1996f : 107). Corrélativement, le quatrain (abab), qui est la plus courante de toutes les strophes, a la structure interne la plus simple que l'on puisse imaginer pour un ensemble possédant des modules à structuration interne composée : le succès de cette forme s'expliquerait par sa simplicité, la facilité de sa perception (Aroui 1996f : 278-279).

Autres exemples : si les strophes longues sont généralement construites à l'aide d'un mètre court, ce peut être à cause des « limites de la mémoire immédiate chez l'homme : percevoir la structure "métrique" d'un douzain d'alexandrins dépasse nos capacités cognitives » (Aroui 1996f : 109). De même, si les formes métriques faites de deux constituants de longueur différente ont souvent comme constituant final celui qui est le plus long (ainsi du mètre { 4-6 } ou du dizain (abab¬ccdeed)), c'est peut-être pour des raisons cognitives, que je ne décris pas clairement dans ma thèse, parce que ces formes se rencontrent aussi dans des expressions linguistiques, comme « Jeanne et Marguerite » (préféré à « Marguerite et Jeanne ») pour lesquelles il ne peut s'agir d'un problème de mémorisation (il n'y a rien à mémoriser sur la forme de l'énoncé dans « Jeanne et Marguerite ») (voir Aroui 1996f : 400-401).

Lors de ma soutenance de thèse, on m'a reproché cette approche trop résolument cognitive, en me suggérant que diverses formes métriques trouvaient leur explication dans la culture. J'ai pris bonne note de cette remarque, même si dans un premier temps elle n'a pas modifié ma façon d'envisager les choses. En effet, il me semblait que le terme de « culture » était trop vague, voire pas du tout défini par certains de ses utilisateurs. Je connaissais déjà les travaux de Dan Sperber (1974) sur la culture et sur le principe de « pertinence » (Sperber/Wilson 1989) et me sentait proche de sa conception

justement cognitive des phénomènes culturels. Tout me semblait donc cognitif, même ce que l'on croyait culturel.

Les travaux de ma thèse traitant de la perception tendaient tous à montrer que les formes strophiques retenues par la tradition française classique étaient les plus simples du point de vue de la perception. Tout semblait donc aller pour le mieux dans le meilleur des mondes. Pourtant, je connaissais déjà la poésie lyrique des troubadours, et différents travaux à elle consacrés (Jeanroy 1934, Frank 1966, Roubaud 1986, Billy 1989). Il était clair que cette poétique ne pouvait s'expliquer, formellement, sur la base d'un « principe d'économie cognitive ». C'est ainsi que, par contre coup, la dimension culturelle de la simplicité formelle cultivée par le classicisme français m'est apparue. Brigitte Buffard-Moret parle, pour cette période, d'un « retour à l'ordre » (2004 : 10). Mais « l'ordre » peut être de nature complexe. Celui de l'esthétique classique se veut clair et succinct. C'est donc bien, me semble-t-il, une valeur de « simplicité » qui permet d'expliquer la forme de la strophe française classique. Cette « découverte » a été développée au §. 3 de [04. *Strophe*]. Le texte de la note 6 de cet article me semble un bon résumé de mon propos d'alors : « l'esthétique classique française opte pour l'emploi de structures fortement économiques sur le plan perceptuel, alors que d'autres cultures recherchent davantage la richesse des effets cognitifs (symboliques et sémantiques), même si cela doit nécessairement s'accompagner de formes perceptuellement assez coûteuses. La dialectique effort/effet présumée par la théorie de la pertinence n'en demeure pas moins puisque, dans tous les cas, l'effort à fournir est toujours proportionnel à l'effet recherché. On notera cependant que les choses sont compliquées par le fait que la simplicité formelle de la culture française classique est indubitablement sujette à une valorisation esthétique, ce qui lui confère une certaine

richesse sur le plan des effets ». Ce point de vue est encore le mien aujourd'hui : envisagée comme un *acquis* (par opposition à l'*inné*), la culture peut s'expliquer dans un cadre cognitiviste, à condition de ne pas la restreindre à l'ensemble des formes et de leur perception. Ses valeurs ont une *visée* (d'où la notion jakobsonienne de *téléonomie*, que j'ai reprise à mon compte) qui permettent d'expliquer pourquoi elle privilégie les effets pour un coût cognitif supérieur, ou au contraire privilégie l'économie de l'effort, au risque de diminuer les effets.

Cette approche me semble résolument nouvelle, du moins formulée en ces termes. Les rares travaux que je connaisse qui aient fait des propositions dans ce sens² s'arrêtent au stade de la suggestion. Deux après la publication de cet article sur les strophes, Nigel Fabb (2002), sans connaître mon travail, a proposé à son tour une approche de phénomènes métriques reposant sur une application de la théorie de la pertinence de Sperber et Wilson, et une compréhension de la complexité des formes littéraires versifiées en termes d'esthétique. Mais son approche est fort différent de la mienne. D'abord, il reprend principalement à la théorie de la pertinence son modèle inférentiel de l'implication logique (Sperber / Wilson 1989 : 131*sqq.*), alors que c'est la notion de « pertinence » elle-même que j'utilise au premier chef. Ensuite, sa compréhension de la complexité et des phénomènes esthétiques, si elle s'inspire de la notion d'« effets poétiques » de Sperber et Wilson (Fabb 2002 : 68), débouche sur des propositions générales qui n'ont guère de portée en elles-mêmes, puisqu'elles reviennent à dire que l'art verbal « is experienced as aesthetics because it exploits to the full every option for making verbal behaviour difficult » (Fabb 2002 : 217). A l'opposé, mon travail consiste à mettre en relation la forme métrique de textes avec des valeurs

² Tarlinskaja (1989 : 126-132), Hanson/Kiparsky (1996 : 325), Tarlinskaja (2006 : 64).

culturelles qui leur sont contemporaines mais externes, ce qui permet de dégager des généralités qui sont propres aux textes d'une période donnée seulement, dans un contexte culturel particulier.

L'article [07. *Rime riche*] m'a conduit à développer cette problématique dans une direction un peu différente. Cette étude fait apparaître, en son §. 6, que ce que l'on appelle traditionnellement une rime riche (c'est à dire une PGCT — Plus Grande Commune Terminaison — qui présente une équivalence phonétique dans le contexte gauche immédiat de la rime proprement dite) peut s'expliquer de différentes manières : l'explication peut dépendre, selon les cas, de critères métriques, linguistiques, culturels, ou cognitifs. L'explication métrique s'applique dans le cas de la « métarime » (§. 6.1. de cet article, et point développé dans [06. *Hyper-rime/Métarime*]) ; on y reviendra plus loin. L'explication linguistique est de mise notamment quand la rime établit une équivalence entre deux occurrences d'un même suffixe (ou désinence) : dans ce cas, la PGCT peut s'étendre sur la consonne d'appui, particulièrement si celle-ci appartient au radical. Le critère cognitif permet d'expliquer pourquoi les poètes « enrichissent » phoniquement les terminaisons trop courantes, afin de varier les PGCT, et de les rendre plus saillantes. Mais si la saillance est effectivement nécessaire, on peut imaginer différentes solutions pour la faire surgir : et c'est dans le choix d'une solution plutôt qu'une autre qu'apparaît une explication de type culturel. Par exemple, la tradition arabe classique a choisi d'éviter les terminaisons trop courantes dans ses rimes, plutôt que d'enrichir leur contexte phonique. Ainsi, bien que ce ne soit pas dit très clairement dans l'article, les trois propriétés typiques de la rime classique que j'explique par leur teneur esthétique (pp. 212-213 §. 6.3.) ont toutes un substrat cognitif. La première de ces propriétés pose que « plus une voyelle a une saillance élevée [par son épaisseur

graphique, ou par sa rareté en fin de vers] moins l'identité de la consonne d'appui est nécessaire » (Beaudouin 2002 [2000] : 121). La seconde propriété relève que plus il y a de graphèmes à droite de la voyelle masculine rimante, moins il en est demandé à gauche de celle-ci dans la P.G.C.T., et vice-versa. La dernière propriété revient à dire que plus une terminaison est fréquente dans la langue, plus elle nécessite une équivalence du contexte gauche immédiat de la dernière voyelle masculine. Il est assez clair que ces trois propriétés ne sont que des cas particuliers de la propriété cognitive que je décris au §. 6.4. (p. 214), et qui est une exigence de saillance. Mais le choix d'un renforcement de la faible saillance de formes trop fréquentes par une équivalence du contexte gauche immédiat de la voyelle masculine rimante plutôt que celui d'un non emploi de ces formes ne s'explique que comme convention culturelle. L'article aurait gagné en clarté s'il avait présenté la propriété cognitive avant les propriétés culturelles. Les trois premières propriétés sont en fait cognitives (elles recherchent la saillance), alors que la dernière (la question du choix parmi les solutions possibles à la nécessité de saillance) est d'ordre culturel. Je ne remets pas en question l'analyse d'ensemble de l'article, mais sa présentation est confuse et les rubriques sont, pour ainsi dire, inversées. De ce point de vue, la discussion de ces thèses dans [11. *Beaudouin*], pp. 8-9, §. 2-4, est plus claire.

L'article [13. *European sonnet*] déplace le problème de l'interface métrique/culture vers le champ de la convention : le poids historique d'une forme peut parfois influencer sur la compréhension que nous en avons, même si c'est de manière tout à fait contraire à ce que l'on attendrait en se basant sur la perception. Ainsi, l'article fait apparaître que le sonnet anglais est perceptivement quelque chose de tout à fait différent des sonnets italien ou français, mais ceci ne nous empêche pas de le catégoriser avec

eux, pour des raisons historiquement motivées, mais qui synchroniquement apparaîtraient purement conventionnelles pour qui méconnaîtrait l'histoire de ces formes.

L'intégration de l'article [12. *Sonnet français*] parmi les travaux portant sur la problématique métrique/culture peut sembler artificielle. En effet, si l'article commence par relever un problème concernant la perception de la métrique du sonnet français (l'alexandrin est un mètre trop long pour une forme de 14 vers), il résout le problème en termes strictement formels et cognitifs, puisque la forme perçue du sonnet français est finalement décrite comme reposant, fondamentalement, sur la juxtaposition d'une forme de 8 vers (l'octave) et d'une forme de 6 vers (le sestette). Mais cet article allait être le point de départ de mon travail sur le sonnet européen ([13. *European sonnet*]), où un vrai problème touchant à l'interface métrique/culture allait être développé : celui de la nature de la parenté du sonnet anglais avec les sonnets français et italien.

L'article [15. *Dizain marotique*] revient sur les conséquences que les valeurs culturelles peuvent avoir sur une forme métrique. Ce dizain, rimé (abab \bar{b} c \bar{c} dcd) et généralement constitué de décasyllabes {4 $\bar{6}$ }, a des vers trop longs pour être aisément perçus lorsqu'il est lu ou dit. Ayant été pratiqué à une époque où la poésie s'était détachée de la musique (notamment du fait de la haute technicité du chant polyphonique), on ne peut lui trouver une métricité qui serait rendue possible par un support musical. En vérité, la forme de ce dizain a des raisons historiques et culturelles : l'essor de l'érudition, des bibliothèques privées, de la philologie, enfin l'invention de l'imprimerie, ont conduit à la pratique d'une « métrique de papier », échappant aux contraintes habituelles de perception, et ne pouvant être « comprise » que par un travail intellectuel d'analyse. Certaines pièces des Grands Rhétoriciens sont représentatives

de cette époque. Le dizain « marotique » en est l'émanation la plus courante. C'est donc le goût pour l'abstraction intellectuelle et l'artéfact raffiné, qui sont en soi une valeur culturelle, qui permettent d'expliquer la forme de ce dizain. Cet article est fondé sur les résultats, quantitatifs ou qualitatifs, des recherches de philologues comme Chatelain (1974 [1907]) ou Poirion (1978 [1965]). Ses hypothèses devront néanmoins être confirmées ou invalidées par des dépouillements systématiques. J'ai déjà établi une liste des auteurs et œuvres anonymes que je souhaiterais passer en revue. C'est un ensemble poétique supposé représentatif qui s'étend du début du XIV^e siècle jusqu'au milieu du XVI^e siècle. Le voici, dans un ordre plus ou moins chronologique :

Jean de Condé, Jehan Acart de Hesdin, Guillaume de Machaut, Wenceslas de Bohême, Agnès de Navarre, Geffroy de Paris, Watriquet de Couvin, Gilles le Muisit, Philippe de Vitry, Gervais du Bus, Raoul Chaillou de Pestain, Jean Froissart, Jean Le Fèvre de Resson, Eustache Deschamps, Christine de Pisan, Pierre de Nesson, Alain Chartier, Baudet Herenc, Charles d'Orléans, Jehan Regnier, Michault Taillevent, Jean de Calais, Georges Chastellain, Bucarius, Pierre Chastellain dit Vaillant, Olivier de la Marche, Jean Meschinot, *L'Abuzé en court*, Pierre d'Anché, *Mystère du vieux testament*, Arnoul Gréban, Antoine Mercadé : *Le Mystère de la vengeance*, *Le Mystère de Saint Clement*, *Le livre et mystère du glorieux seigneur et martir saint Adrien*, *Le Mystère de Saint Bernard de Menthon*, *Le Mystère de Saint Crespin et Saint Crespinien*, *Le Mystère de la Passion* (Passion d'Arras), *La Passion Nostre Seigneur Jhesu Crist* (Passion de Semur), *Le Mystère de Saint Laurent*, *Le Mystère de S. Remi*, *Le Mystere des Trois Doms*, *Le Mystere du Siege d'Orleans*, Martin le Franc, Jacques Milet, François Villon, Henri Baude, Oton de Granson, Pierre Michault, Guillaume Coquillard, *Chansons du XV^e siècle* (Gaston Paris, Société des Anciens Textes, 1875), Jean Molinet, *Le mistère de saint Quentin*, Gilles des Ormes, *La Danse Macabré*, Marcial d'Auvergne (ou Martial d'Auvergne), *Le Banquet du Bois*, Guillaume Alecis (ou Guillaume Alexis), Jean Robertet, *Le lion couronné*, *Entrée royale*, Guillaume Flameng, Jean Marot, Claude Bouton, Nicole Lescarre, Guillaume Crétin, Destrées, Catherine d'Amboise, Octavien de Saint-Gelais, Roger de Collerye, Jean Lemaire des Belges, Pierre Gringoire, Jean Bouchet, Jean Parmentier, Bonaventure des Périers, Mellin de Saint-Gelais, Antoine Héroet, Clément Marot, Maurice Scève, Eustorg de Beaulieu, Jean Daurat,

Jacques Pelletier du Mans, Pernette du Guillet, Pontus de Tyard.

A l'heure où j'écris ces lignes, seuls Molinet et Villon ont vraiment fait l'objet d'un dépouillement systématique. Pour le reste, tout ne sera peut-être pas épluché, mais j'espère en examiner la plus grande partie, en fonction du degré de facilité d'accès aux éditions et du temps que cela me prendra. Quoique nécessaires, je doute que ces recherches historiques ne fassent apparaître autre chose que des exceptions isolées à la chronologie proposée dans l'article (la seule exception de masse semblant concerner Deschamps, ainsi que je l'explique). Par ailleurs, même dans son état provisoire, cette étude méritait d'être intégrée ici, parce qu'elle a l'avantage d'ouvrir une perspective de recherche (de nature historique).

2. Monographies métriques sur la deuxième moitié du XIX^e siècle

Articles concernés : [01. *Larme*], [05. *Sonnet verlainien*], [06. *Hyper-rime/Métarime*], [14. *L'Allée*].

Mon travail de thèse, qui portait sur les strophes de Verlaine, m'a conduit à m'intéresser de près à la poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle. C'est ainsi que j'ai peu à peu produit des articles qui traitaient de corpus particuliers de cette période, les étudiant sous un angle métrique. Le premier de ces articles, [01. *Larme*], porte sur les rimes d'un poème de Rimbaud : « Larme ». En vérité, cet article contient une première investigation sur le problème général de la rime française, particulièrement dans ses aspects historiques. Mais ces premières recherches n'étaient faites que pour expliquer l'étonnante structure rimique de « Larme », qui peut être décrite comme un système hiérarchisé de violation des contraintes constitutives de la rime classique.

L'article [05. *Sonnet verlainien*], qui est une étude approfondie des sonnets de Verlaine, est plus directement un prolongement de ma thèse, celle-ci n'intégrant pas

l'étude des formes fixes. La méthode de travail est néanmoins nettement améliorée, notamment parce que l'évolution des pratiques de Verlaine est étudiée, alors que la thèse de 1996 avait tendance à aborder le corpus verlainien comme un tout synchronique homogène. Quelques erreurs ponctuelles sont à relever, comme celle qui attribue à Armand Renaud le mélange du {6↔4} et du {5↔5}³ dans un même poème (p. 219, ll. 11-12), quand celui-ci n'a fait que mélanger le {4↔6} et le {5↔5}. De même, p. 221, le pronom *un* est analysé à tort comme proclitique dans l'expression « comme un qui s'applique ». Plus généralement, l'analyse du sonnet « Laurent Tailhade » (pp. 257-259, §. 8.5.4.) est imparfaite, parce qu'hésitante sur le statut de ses métrarimes. Cette faiblesse sera corrigée dans [06. *Hyper-rime/Métrarime*] (pp. 434-435, §. 5.1.).

[06. *Hyper-rime/Métrarime*] porte sur l'étude de phénomènes rimiques complexes chez divers auteurs de la seconde moitié du XIX^e siècle : Banville, Baudelaire, Hérédia, Mallarmé, Verlaine. Sans prétendre à l'exhaustivité dans l'extension du phénomène étudié (la métrarime, l'hyper-rime, et leurs combinaisons), l'article donne un panorama global qui permet de comprendre l'origine de ces pratiques (Baudelaire, Banville), et d'étudier leurs applications par quelques-uns des poètes les plus fameux de cette période : particulièrement Verlaine et Mallarmé. Pour ces deux poètes, l'ensemble du corpus versifié a été dépouillé.

Enfin, [14. *L'Allée*] est une réponse à un article d'Alain Chevrier (2004), qui discutait un point de [05. *Sonnet verlainien*]. Il s'agit du poème « L'Allée » (*Fêtes galantes*). L'article trace un historique des analyses formelles de ce poème et, dans une

³ Il s'agit ici de mètres, bien évidemment. Le symbole « ↔ » me sert à indiquer l'emplacement de la césure, sans préjuger de sa nature.

sorte de synthèse de mes propositions de [05. *Sonnet verlainien*] et de celles de Chevrier, propose d'y voir un sonnet renversé « déguisé » en rimes mêlées, faisant par là apparaître la charge culturelle et historique que porte la forme dans ce poème.

3. Travaux de recension ou bibliographiques en métrique

Articles concernés : [03. *Bibliographie*], [11. *Beaudouin*].

Je n'ai pas conservé le fichier que j'ai transmis à Michel Murat, lors de la préparation de la bibliographie générale sur la métrique française ([03. *Bibliographie*]), qui termine les actes du colloque sur *Le vers français*, publiés en 2000. Au départ, Murat m'avait demandé des références bibliographiques en ce qui concerne les strophes et les superstructures métriques. Mais, chemin faisant, en préparant mon fichier, je n'ai pu m'empêcher d'intégrer dans ma liste des travaux portant sur toutes les branches de la métrique française (mètres, strophes, formes fixes, langue des vers, folklore...), que j'ai classées en conséquence. La bibliographie telle qu'elle a été publiée résulte bien sûr d'un travail collégial, mené sous la direction de Michel Murat. Concernant la part que j'y ai prise, les recherches bibliographiques que j'ai menées n'ont pas été négligeables, et ont concerné l'ensemble des rubriques ; ce qui m'a encouragé à intégrer cette bibliographie dans le présent dossier.

L'article [11. *Beaudouin*] est d'un type tout différent, puisqu'il s'agit d'une discussion approfondie de l'ouvrage de Valérie Beaudouin, *Mètre et rythmes du vers classique. Corneille et Racine*, publié en 2002 chez Champion. Après le travail d'investigation générale sur les travaux de métrique française que représente la bibliographie générale ([03. *Bibliographie*]), nous avons ici une recherche critique portant sur un seul livre. Sans négliger les qualités du travail de Beaudouin (corpus plus que conséquent, et effort intense pour la mise au point d'une méthode reproductible), la

critique porte sur plusieurs points importants : pauvreté et non nouveauté des résultats, incompréhension de la langue des vers de l'époque, complexité et infalsifiabilité du système proposé pour décrire la richesse des rimes, méconnaissance de nombreux travaux spécialisés, non recours à des éditions originales d'époque en ce qui concerne les cas litigieux du corpus.

4. Poétique post-jakobsonienne

Articles concernés : [02. *Jakobson*], [09. *Évocation*].

En marge de la métrique, certaines de mes recherches ont touché à des problèmes théoriques à situer à l'interface de la poétique et de la linguistique, telles que les entendaient Jakobson et, à sa suite, mon maître Nicolas Ruwet.

Vers 1994, Ruwet et la petite équipe de doctorants qui participaient régulièrement à son « séminaire de Poétique avancée » décidèrent de lancer le projet d'un numéro de la revue *Langue française* consacré à l'héritage de Jakobson dans les études récentes de poétique linguistique, métrique mise à part. En effet, ce numéro, qui fut finalement publié en 1996, se voulait un complément au numéro de métrique publié en 1993, lui-même largement d'inspiration jakobsonienne. Ma contribution au projet piloté par Ruwet a été une sorte de synthèse théorique sur les travaux de Jakobson, de Ruwet et de Marc Dominicy. Cette recherche m'a conduit à faire de nombreuses lectures sur Jakobson. C'est, à ce jour, la seule fois où je me suis aventuré sur les chemins passionnants de l'histoire de la linguistique moderne.

Les développements sur la « théorie de l'évocation » de Marc Dominicy allaient avoir quelques années plus tard un prolongement inattendu. On m'a demandé un compte-rendu de l'ouvrage d'In-Ryeong Choi-Diel, *Evocation et cognition*, publié par

les presses de mon université (Paris VIII). Très vite, il m'est apparu qu'un compte-rendu ne suffirait pas et qu'il me fallait consacrer à cet ouvrage un article.

Quoique complètement indépendants de mes travaux de métrique, ces deux articles m'ont permis de développer un autre versant de l'influence qu'ont eus sur moi les travaux de Dan Sperber. La notion d'évocation me paraît, à tout le moins, d'une utilité douteuse pour la poésie (Sperber ne lui consacre qu'une page dans son ouvrage de 1996). Par contre, les travaux de Sperber sur le symbolisme, la culture et la pertinence m'ont été une grande source d'inspiration. L'analyse proposée au §. 2.1. de [09. *Évocation*] des deux vers de Verlaine

*Les roses étaient toutes rouges
Et les lierres étaient tout noirs.*

essaie de montrer que l'on peut démontrer le fonctionnement « symbolique » de ces vers de manière assez méthodique et systématique. Mais il apparaît que quand on arrive à la dixième étape de l'analyse proposée, « l'interprétation » n'est pas « terminée », contrairement à ce qui est dit dans mon texte. Il est clair que l'analyse « à la Sperber » que je propose, du fait même de sa systématisme, a le défaut de simplifier les choses, ou plutôt de s'arrêter là où les choses ne font que commencer : en effet, rien n'est dit de ce que peuvent suggérer les couleurs « rouges » et « vertes » à un « architecteur » occidental, points que développe pourtant Ruwet dans l'article où il traite de ces vers (1981 : 9-11). Rien n'est dit non plus de la valeur des imparfaits, qui va pourtant prendre de l'importance par son contraste avec le présent du distique suivant :

*Chère, pour peu que tu te bouges
Renaissent tous mes désespoirs.*

Rien n'est dit non plus sur l'absence de marques directes du locuteur et de son allocutaire, point qui contraste encore avec le distique suivant.

5. Philologie : édition, attribution

Articles concernés : [08. *Coppées*], [10. *Triolet*].

Au fil des années, comme je l'ai dit ci-dessus, j'ai fini par avoir une relative connaissance de la poésie française de la deuxième moitié du XIX^e siècle. J'ai mis à profit ce savoir pour l'élaboration de [08. *Coppées*]. Il s'agit d'un travail de type philologique, un projet d'anthologie, sur un corpus appartenant pour l'essentiel à la période du second Empire et à la première moitié de la troisième république. L'ensemble des textes que l'on a qualifiés de « coppées » ou de « dizains réalistes », et qui ont été composés à partir de Brizeux et surtout suite aux *Promenades et intérieurs* de François Coppée, imitant leur forme (dix alexandrins à rimes plates) autant que leur thématique, ont été intégrés dans ce projet. L'ensemble des problèmes touchant à l'établissement du corpus est discuté dans l'article. Je peux signaler ici trois coppées qui ne sont pas mentionnés dans cette publication, pour avoir été découverts trop tard :

— après le texte n° 69 de la liste des coppées qui est donnée en annexe à l'article, il faut intégrer un coppée de Léon Valade figurant sous la côte MS 1646 à la médiathèque de Bordeaux (fond Valade). C'est une coupure d'imprimé parodique qui fait partie d'un ensemble constitué majoritairement de triolets et qui date vraisemblablement de 1872, puisque le titre en est *Petite anthologie du salon de 1872*. Le coppée, quant à lui, est titré « Jeune savoyard pleurant sa marmotte (1707). Statue, marbre (M. Gourdel) » et porte la mention *Mes Promenades et Intérieurs* à la fin du texte.

— Après le texte 178 de la liste annexée à l'article, il faut ajouter un coppée de Henri Beauclair et Gabriel Vicairé publié en 1885 dans les *Déliquescences*, qui est censé avoir été écrit par Adoré Floupette sous l'influence des *Humbles* de François

Coppée, et qui est présenté comme « un dizain qui donnera assez bien l'idée de sa manière d'alors » (p. xx des *Déliquescences*).

— Un texte de Fernand de Rocher, simplement intitulé « Dizain » et dédié « à F. Coppée », publié le 3 août 1889 dans *Le Chat noir*, devrait figurer après le n° 187 de l'annexe de l'article.

Je tiens à signaler aussi que l'anthologie se présentera sous une forme assez différente de celle annoncée dans [08. *Coppées*]. En effet, depuis la rédaction de cet article, j'ai trouvé, suite aux indications d'un collègue, le « chaînon manquant » entre la source formelle que représentaient, en 1830, 1832 et 1842 respectivement, des textes de Musset (1957, « Mardoche ») Barbier (1973 [1832], « La Tentation » et « Iambe X ») et Banville (1842, « Stéphen »), et les *Promenades et intérieurs* de Coppée. Il s'agit d'un ensemble de dizains, le plus souvent indépendants, mais consécutifs ou placés à intervalles réguliers, parfois regroupés par deux ou trois dans un même poème, réunis dans divers recueils poétiques de Brizeux, particulièrement *Marie et Primel et Nola* (ce dernier finira par être intégré dans les *Histoires poétiques* (voir Brizeux 1853 et 1860b)⁴. Thématiquement, ces textes, quoique se situant généralement dans un cadre campagnard plutôt qu'urbain, rappellent bien les *Promenades et intérieurs* et *Les Humbles*, par leur volonté de « célébrer l'héroïsme des cœurs simples, les dévouements inconnus, la secrète noblesse de cette humanité trop portée à se calomnier elle-même » (Saint-René Taillandier, *in* Brizeux 1860a : XLVI). Ceux de *Marie* forment parfois des

⁴ J'écarte de ce corpus les textes « O sort ! ô changement... » (1860b : 316), « Lorsque l'étang est calme » (1860b : 318) et « Dans le petit jardin » (1860b : 327), les deux premiers n'étant que des parties non strophiques du poème « Lina », et le troisième constituant de même une partie non strophique du poème « L'Artisane ». J'écarte aussi les poèmes qui sont constitués de deux ou plusieurs dizains (il s'agit alors de stropher, comme chez Musset ou Barbier), et les dizains qui ne sont pas strictement en rimes plates (il s'agit souvent de dizains classiques) ; mais je retiens les dizains de rimes plates qui ne sont pas monométriques.

suites, et sont parfois séparés. Dans l'ensemble, ils servent à tirer un enseignement moral du poème qui les précède. C'est un argument pour montrer la prégnance de leur forme et de leur identité formelle. Cette « découverte » conduit à repenser l'inclusion ou non des textes de Baudelaire et des *Intimités* de Coppée cités dans l'article (note 4). Voici la liste des dizains de Brizeux qui devraient être intégrés dans l'anthologie :

Textes issus de *Marie*⁵ :

- « Quand on est plein de jours gaîment on les prodigue : » [p. 10].
- « Notre premier malheur est notre sûre épreuve. » [p. 15].
- « J'aime dans tout esprit l'orgueil de la pensée » [p. 37].
- « Souvent je me demande et je cherche en tout lieu » [p. 38].
- « Quand le temps sur nos fronts efface par degré » [p. 39].
- « Tout jeune homme aujourd'hui semble un vieillard aride, » [p. 88].
- « Comme un fruit au printemps et dans sa fleur se noue, » [p. 93].
- Écrit en voyage. [p. 105].
- « Lorsque sur ma fenêtre, à l'heure du réveil, » [p. 109].

Le recueil des *Ternaires*⁶ contient deux poèmes constitués de dix alexandrins de rimes plates : « En traversant le forum » (Brizeux 1853 : 98) et « L'Andromède » (Brizeux 1853 : 128). Différents arguments permettent de penser qu'il ne s'agit pas de « dizains réalistes » : 1. leur thématique n'a rien de « réaliste » (il s'agit, comme pour l'ensemble des *Ternaires*, d'un haut lyrisme inspiré notamment de la poésie italienne) ; 2. les deux poèmes ne sont pas consécutifs et ne forment pas une série ; 3. la co-occurrence dans ce recueil de poèmes en alexandrins rimes plates de douze vers semble montrer que le total de 10 vers dans ces deux textes n'est pas significatif. Ces deux poèmes sont donc à écarter du corpus des dizains réalistes.

⁵ Version retenue en attendant d'avoir pu consulter des éditions plus anciennes : *Marie. La fleur d'or. Primel et Nola*, Paris, Garnier, 1853. Les pages données entre crochets renvoient à cette édition.

⁶ Recueil rebaptisé ensuite *La fleur d'or*.

Textes issus de *Primel et Nola*⁷ :

- Effusions [p. 36].
- Les gâteaux de Noël [p. 37].
- Le colporteur [p. 38].
- Insomnies [p. 41].
- Le catéchisme du soir [p. 44].
- Danse sur la neige [p. 45].
- Les faucheurs [p. 84].
- La maison de l'avare [p. 87].
- Pour la tombe d'Inès Valmore [p. 88].
- Le tisserand [p. 91].
- Pour une première communion [p. 92, suivi d'une dédicace de deux vers].
- Les bûcherons [p. 158].
- Promenade [p. 159].
- Une visite [p. 160].
- A Liza [p. 161].
- A un clerc [p. 165].
- Inscriptions [p. 168].
- Les batteurs de blé [p. 169].
- Les pluies [p. 201].
- Joies d'automne [p. 202].
- Les chansons de la mendicante [p. 203].
- A la tombe de René [p. 207].
- Question [p. 208].
- Le chêne du bourg [p. 209].
- A Périna [p. 214].
- Comme on bâtissait la maison d'école [p. 215].
- La fête des morts [p. 216].

Textes issus des *Histoires poétiques*⁸ :

- La Brahmine [p. 205].
- Les Vanneuses [p. 213].
- Amitiés [p. 214].
- Aux fermiers de Coat-Forn [p. 215].
- Un baptême [p. 216].
- Résumé [p. 218].

Après avoir étudié les strophes de Verlaine (dans ma thèse) et ses sonnets ([05. *Sonnet verlainien*]), j'ai souhaité continuer l'étude des structures métriques de Verlaine, et me suis penché sur ses triolets ([10. *Triolet*]). D'un point de vue strictement métrique,

⁷ Recueil fondu ensuite dans les *Histoires poétiques*. Version retenue : *Primel et Nola*, Paris, Garnier, 1852. Les pages données entre crochets renvoient à cette édition.

⁸ Première version de ce recueil : *Histoires poétiques*, Paris, Victor Lecou, 1855. Les pages données entre crochets renvoient à cette édition.

il y avait peu à dire sur les triolets de Verlaine. Le triolet est une forme très figée, beaucoup plus que le sonnet, sur laquelle il n'y a guère besoin de s'attarder une fois qu'on a compris son fonctionnement (bien mis à jour par Cornulier et quelques autres). Par contre, je me suis rapidement rendu compte qu'il y avait des choses à creuser sur des problèmes plus spécifiquement philologiques, touchant à la datation de certains triolets, ou à l'attribution possible à Verlaine de quelques poèmes écrits dans cette forme. Par conséquent, après une brève histoire de la renaissance du triolet dans la deuxième moitié du XIX^e siècle (§. 0), j'ai discuté de problèmes de datation touchant à des triolets dont Verlaine cite des extraits dans un article de 1893 (je montre qu'ils sont très probablement de 1890, §. 3.0.) ; enfin, j'ai proposé (§. 4) une attribution à Verlaine de certains triolets publiés anonymement en 1867 dans *La gazette rimée*, sur la base d'arguments qui sont tantôt externes au texte (deux autres triolets du même périodique et de la même époque sont attribués à Verlaine de manière certaine grâce à des témoignages) tantôt internes (thématiques et idées chères à Verlaine, qui les développe dans d'autres textes, en vers ou en prose).

Un point de détail mérite d'être corrigé dans cet article. Il y est dit (§. 3.0.) que la comparaison de Verlaine avec Villon a commencé en 1884 avec *À rebours* de Huysmans. En fait, cette comparaison avait déjà été faite le 23 septembre 1881, dans un article d'Henry Céard, un ami intime de Huysmans (voir Verlaine 2005 : 1035), publié dans *L'Express* (texte dans Verlaine 2005 : 733-735).

1.3.2. Articles : classement formel

A. Rimes

Articles concernés : [01. *Larme*], [06. *Hyper-rime/Métarime*], [07. *Rime riche*].

Mes travaux sur la rime ont commencé vers 1992 lorsque, suite à la lecture d'un travail inédit de Franck Bauer (1992) sur « Larme » de Rimbaud, je me suis penché sur la structure des rimes dans ce poème. Mais j'avais conscience de ce que de nombreux éléments historiques et théoriques me manquaient pour avoir une bonne compréhension du phénomène, les rimes étant à l'époque un sujet nouveau pour moi. J'ai donc repoussé la publication de l'article à 1996, après de nombreuses versions successives.

L'article contient déjà (p. 28) des prémisses de ce que seront mes conceptions ultérieures de la rime et de la rime riche. Mais il a le défaut d'analyser les contraintes touchant aux rimes en *-oi-* comme étant simplement de nature graphique. J'ai montré ultérieurement, dans [07. *Rime riche*] (pp. 200-201), qu'il s'agissait avant tout de contraintes phonologiques. L'analyse des consonnes de fin de vers pour la poésie classique est encore imparfaite (voir p. 34, §. 1), notamment parce que je ne distingue pas les différents types de consonnes de cette époque, et que j'accorde trop d'importance à la graphie.

Sur le plan théorique, l'article fait l'objet d'une définition prototypique de la rime, que je ne rejette pas, mais que je n'ai pas utilisée dans mes travaux ultérieurs ([06. *Hyper-rime/Métarime*] et [07. *Rime riche*]). J'ai également adopté la théorie des prototypes dans mes travaux sur les strophes ([04. *Strophe*]) et sur le sonnet ([12. *Sonnet français*] et [13. *European sonnet*]). C'est sur les strophes que l'usage de cette théorie a été le plus approfondi. Il serait intéressant de comparer ces différents emplois

de la théorie des prototypes, et d'essayer d'en dégager la cohérence d'ensemble, voire les éventuelles faiblesses.

Mais il me semble que si cet article doit être évalué aujourd'hui, c'est du double point de vue de son analyse des équivalences de fin de vers dans « Larme » et de son utilisation des recherches antérieures sur la question des rimes en poésie française.

Sur le premier point, l'article me semble encore tenir la route : la présentation stratifiée en colonnes de schémas de rimes répondant à des contraintes de plus en plus légères permet de montrer que le poème s'affranchit avec une grande systématisme des principales propriétés définitives de la rime française. Cette systématisme est prouvée par le fait que chaque colonne présente de nouveaux couplages de terminaisons : chacune des propriétés dégagées par les colonnes est donc traitée individuellement au moins une fois par Rimbaud.

Les travaux utilisés dans [01. *Larme*] sont encore assez limités : utilisation abondante de l'*Histoire du vers français* de Georges Lote (il est vrai incontournable), recours assez scolaire au manuel de Gaston Zink sur la *Phonétique historique du français* ; du côté positif, on remarquera déjà un certain recul critique par rapport aux prises de position de Straka (1985) sur les rimes.

Sur le plan des connaissances bibliographiques, [06. *Hyper-rime/Métarime*] et [07. *Rime riche*] présentent un réel progrès : en particulier, sont enfin utilisés Tobler (1972 [1885]), Fouché (1961) et l'indispensable Thurot (1966 [1883]) ; sont aussi mis à profit des travaux récents et incontournables de Beaudouin (2002 [2000]), de Billy (2000a et 2000b) et de Morin (2000, 2005a et 2005b). Il faudrait ajouter à ces monographies les intéressantes études de Martinon (1921) et de Holtman (1996) que, malgré leurs dates, je n'ai découvertes que récemment.

L'article [07. *Rime riche*], quoique publié ultérieurement à [06. *Hyper-rime/Métarime*] (2005 au lieu de 2003), a été pour l'essentiel rédigé antérieurement. Le volume dont il est extrait, *Poétique de la rime*, constitue en effet les actes d'un colloque qui s'est tenu en Sorbonne les 8 et 9 décembre 2000. Lorsque j'ai su que la Société d'Étude du Vers organisait ce colloque, j'ai tout de suite pensé à développer quelques idées sur la richesse des rimes qui m'étaient venues à l'esprit en préparant un cours pour mes étudiants. Chemin faisant, c'est tout un grand pan de la phonétique des rimes à l'époque classique et au XIX^e siècle que j'ai été amené à traiter. La définition de la rime qui est donnée dans [07. *Rime riche*] ne se fonde plus sur un répertoire de propriétés typiques. Ce retour vers une définition plus classique du type « catégories nécessaires et suffisantes » ne doit pas être interprété comme un rejet de la « théorie » des prototypes (qui est surtout un outil d'une certaine souplesse convenant à la description de certains types d'objets). Quoique je ne me sois pas clairement posé la question au moment de la rédaction de [07. *Rime riche*], il m'apparaît avec le recul que le retour à une définition plus traditionnelle s'expliquait par la finalité première de l'article, qui était de traiter de la richesse des rimes. En effet, une définition prototypique de la rime risquait de faire apparaître la rime « riche » comme une simple rime atypique, sans permettre d'expliquer les enjeux d'un enrichissement de la P.G.C.T. (Plus Grande Commune Terminaison) dans le contexte gauche immédiat de la rime proprement dite. De toute manière, on rappellera qu'une définition prototypique de la rime n'est pas incompatible avec un modèle aux conditions « nécessaires », à condition d'abandonner l'idée de condition « suffisantes » (voir Kleiber 1990 : 121-124). Sans doute imparfaite, la définition de la rime que j'ai finalement adoptée est prise comme simple point de départ de la discussion.

J'aurais tendance aujourd'hui à rejeter l'assimilation du couple appui/rime des métriciens au couple attaque/rime des phonologues, que je défends au §. 4 de cet article. On peut résumer le débat de la manière suivante :

1. Certains linguistes appliquent le modèle phonologique de la syllabe (typiquement : celui de Kaye/Lowenstamm 1984) à l'analyse de la rime. Je procède ainsi dans cet article, notamment pp. 186 et suivantes.

2. Cornulier (1999 : 59) objecte qu'une rime peut « s'étendre à plusieurs voyelles, ce que ne fait bien sûr jamais une "rime" au sens phonologique ».

3. Tout en reconnaissant ce point, j'objecte à Cornulier « que la rime métrique conforte l'analyse bipartite de la syllabe en attaque + rime : en effet, la rime (métrique) commence très exactement avec la rime (phonologique) d'une syllabe, même si elle peut s'étendre au-delà » ([07. *Rime riche*] : 191-192, note 2).

4. En 2005, Cornulier donne de nombreux nouveaux arguments en faveur de sa thèse. L'un de ses arguments est celui du « recouvrement » : la dernière voyelle masculine du vers appartient autant à sa partie anatonique (le mètre) qu'à sa partie catatonique (la rime) ; une explication « syllabique » ne peut en rendre compte (Cornulier 2005 : 126). Ceci tend à montrer que le statut de la voyelle est sans doute fondamental en perception (voir déjà, à ce sujet, Cornulier 1986), les consonnes ne faisant que moduler son signal. Les séquences enfantines du type *patte(s) de mouch' — mouchard — artichaud...* tendant aussi à montrer que de tels enchaînements ne sont pas toujours syllabiques ; *idem* pour les vers « rétrogrades et équivoques » d'Eustache Deschamps :

Mente qui veult, car mes cuers est **certains**,
Tains jusqu'a mort et pour celli que j'**ains** ;
Ains mais ne fu dame si fort **atainte** ;

Tainte me voy quant il m'ayme le **mains**.
Mains, entendez ma piteuse complainte.

(cité dans Cornulier 2005 : 133-134).

On remarque que, par trois fois, c'est une forme syllabique ou disyllabique qui est reprise. Mais de « j'ains » à « Ains », c'est seulement une forme catatonique qui est l'objet de la réduplication.

5. Je me range à ces nombreux arguments, et laisse tomber le contre argument de [07. *Rime riche*] (p. 191, note 2) : le fait que la rime commence exactement à la frontière entre attaque syllabique et rime phonologique n'est pas nécessairement un argument en faveur de l'analyse syllabique de la rime, mais montre simplement que la Dernière Voyelle Masculine (DVM) d'une expression prend forcément place au début de la « rime » d'une syllabe, en raison des propriétés phonologiques du français, d'après lesquelles tout noyau syllabique doit être une voyelle et toute voyelle doit prendre place dans un noyau syllabique. Aujourd'hui, si je devais réécrire cet article, je remplacerais, aux pages 186 et suivantes, l'expression « syllabique » par « catatonique ».

Ce rejet de l'assimilation de la rime des métriciens à la « rime » des phonologues ne signifie pas que cette dernière est sans pertinence, ni même qu'elle ne joue aucun rôle pour la théorie métrique. En effet, les systèmes métriques fondés sur le poids syllabique montrent que l'attaque syllabique n'intervient pas dans les variations de ce poids, contrairement au noyau et à la coda (voir Hayes 1988 : 231-232, Fabb 1997 : 31-33). Ce sont des arguments forts, provenant de la métrique elle-même, qui tendent à conforter la bipartition de la syllabe en attaque + rime (au sens

phonologique)⁹. On pourrait ajouter à cela l'argument de Fabb (1997 : 117), qui souligne que, dans l'allitération, ce sont des attaques de syllabes qui sont équivalentes, ce qui semble encore conforter la pertinence de la distinction attaque/noyau en métrique¹⁰. On remarquera cependant que l'allitération concerne le plus souvent une syllabe accentuée et de début de mot, ce qui remet en question la prééminence de l'attaque syllabique sur sa structure.

Concernant les rimes du type *odieux* : *cieux* [odios̄ s̄jøs], qui sont discutées au §. 5.1.3.2. de [07. *Rime riche*], je souhaiterais rectifier le point suivant : plutôt que de conclure en renonçant à expliquer pourquoi « l'un des deux mots rimants porte à chaque fois un [i] comme voyelle masculine pénultième » (p. 203), je voudrais suggérer que cet [i] est là justement pour permettre la réalisation phonétique du yod de transition qui permet aux deux expressions d'être phonétiquement équivalentes en [jøs] (pour garder le même exemple). Sans cet [i], le yod de transition ne pourrait pas être réalisé.

Enfin, pour en finir avec cet article, les considérations de la p. 204 sur les graphies *-au* et *-eau* devraient être revues sur la base du §. 2.3., dernier alinéa de [11. *Beaudouin*], où il est rappelé que l'homophonie des graphies *au* et *eau* était assez récente au XVII^e siècle.

L'étude [06. *Hyper-rime/Métarime*] traite de phénomènes rimiques rares propres à la deuxième moitié du XIX^e siècle : la « rime mixte » (dont l'une des occurrences est masculine et l'autre féminine), l'hyper-rime (formée de deux rimes qui ne se distinguent

⁹ Toutefois, dans certaines langues, les choses sont compliquées par le fait que la consonne d'attaque d'un mot peut être rattachée à la coda de la dernière syllabe du mot précédent, rendant cette syllabe lourde (voir Dominicy/Nasta 1993 : 83, Fabb 1997 : 34) ; ou bien, au contraire, la consonne qui termine un mot peut, par enchaînement, devenir l'attaque de la syllabe qui suit, la syllabe de fin de mot devenant légère (voir Dominicy/Nasta 1993 : 82-83). Dans d'autres traditions, le poids d'une syllabe peut déterminer si le glide qui suit est un noyau de syllabe ou non (Fabb 1997 : 81).

¹⁰ Il y a néanmoins des exceptions (Fabb 1997 : 119).

l'une de l'autre que par leur genre — hyper-rime mixte — ou par leur nombre — hyper-rime duelle), et la métrarime (« équivalence du type consonne d'appui + rime, qui est toujours accompagnée (au moins) d'une autre équivalence, semblable par sa rime, mais dissemblable par sa consonne d'appui », p. 417). L'article est caractérisé par un riche effort pour des formulations explicites, qui m'a conduit à écrire l'annexe de l'article, et à formaliser la nature des instances féminine et masculine de la rime mixte (p. 424). Ces formalisations explicites pourraient être légèrement améliorées. Ainsi, la description des instances de la rime mixte de la page 424 gagnerait à être accompagnée d'une définition précise de la consonne fixe. Le schéma prédit que l'instance féminine de la rime mixte a la forme suivante : < voyelle masc. (+ cons. fixe) + voyelle fém. (+ consonne virtuelle non latente non prononcée) >. Il faudrait préciser ce que l'on entend par « consonne fixe ». En effet, si l'on qualifie de fixe une consonne qui n'est ni latente ni virtuelle, on sera embarrassé pour expliquer le [t] de *verte* par exemple : il s'agit de toute évidence d'une consonne latente (absente de la forme masculine du mot), qui est pertinente pour la rime, bien que le schéma descriptif donné ne le prédise pas. Pour que ce schéma soit opératoire, il faudra définir la consonne fixe comme une consonne *qui est toujours prononcée dans la forme superficielle du mot* (avec les éventuelles marque du genre, du nombre, ou de la conjugaison...). Corrélativement, il faudra considérer comme latentes ou virtuelles les consonnes apparaissant en cas de suffixation ou de liaison *seulement quand elles ne sont pas phonétiquement réalisées* dans la forme superficielle du mot.

Parallèlement à son effort pour des formulations explicites, l'article contient peut-être les résultats les plus complexes que j'ai publiés à ce jour. Ceci à cause de finesses touchant au corpus étudié, qui ne se laisse pas toujours ranger très aisément dans les catégories avec lesquelles on l'analyse (voir l'analyse du sestette du sonnet « À

Ernest Delahaye » au §. 4.1.4., ou celle du sonnet « À Léon Vanier. Suite au premier sonnet » au §. 4.2.1.). L'une des descriptions données me semble d'ailleurs imparfaite : au §. 4.3.2., est étudié un sonnet de Verlaine (« Explication »), dont les mots-rimes sont les suivants :

Q1 :	ami	sein	demi	dessein
Q2 :	ennemies	obscène	lamies	scène
T1 :	gaîment	chastement	ment	
T2 :	tourmentes	d'amantes	infamantes	

le schéma hyper-rimique donné pour le poème est

(abab , abab , CCC , CCC)¹¹

En effet, « Le singulier des mots *obscène* et *scène* empêche ces hyper-rimes d'être tout à la fois mixtes et duelles. On doit en conclure que la consonne virtuelle non latente *-s* ne joue aucun rôle dans la constitution de l'hyper-rime mixte verlainienne : *ennemies* : *lamies* ont cet *-s*, alors que *ami* : *demi* ne l'ont pas » (p. 433). Mais ce poème est le seul du corpus étudié dont toutes les terminaisons entrent dans la constitution d'hyper-rimes mixtes. Le champ textuel pertinent de l'hyper-rimie y est donc représenté par le sonnet dans son ensemble, et non par le seul octave (voir la note 4 de la page 418). A ce titre, le schéma hyper-rimique à proposer est donc plutôt

(AbAb , AbAb , CCC , CCC)

A un niveau plus anecdotique, on corrigera la note 6 de la page 424, le *-t* de *défient* se liant couramment, contrairement à ce qui est affirmé (*cf.* « défient-ils »).

On pourra ajouter à ces travaux sur la rime le §. 2 de [11. *Beaudouin*], qui en traite longuement.

¹¹ Les majuscules servent à indiquer que l'hyper-rimie est double, c'est-à-dire tout à la fois mixte et duelle.

B. Strophes

Articles concernés : [04. *Strophe*], [15. *Dizain marotique*].

L'article [04. *Strophe*], publié en 2000, rassemble en quelques pages quelques idées sur les strophes, de nature plutôt théoriques, qui m'étaient venues après le bouclage de ma thèse de doctorat. C'est donc un article plutôt composite, sans véritable unité entre ses différentes parties.

La première section (§. 1) traite d'un problème concernant les strophes bimétriques, que je n'ai jamais vu formulé dans les travaux de strophique, mais qui pourtant apparaît sitôt que l'on tente de formuler de manière quelque peu explicite le fonctionnement de strophes bimétriques. Il est généralement reconnu que l'équivalence du mètre est constitutive du poème, ou de la séquence poétique qui en tient lieu, tandis que l'équivalence sonore des fins de vers, par la mise en place de schémas rimiques récurrents, permet l'émergence du niveau strophique. Pourtant, dans les strophes bimétriques, on a tendance à décrire le schéma dessiné par les mètres comme formateur de la strophe (au même titre que le schéma rimique) ou tout au moins comme venant souligner l'équivalence strophique dessinée par les rimes. La contradiction est la suivante : comment l'équivalence métrique peut-elle être tout à la fois en amont de l'équivalence strophique et en aval de celle-ci ? Ou tout au moins en amont de l'équivalence strophique, tout en étant part de son mode de formation ? Il apparaît en effet assez clairement qu'il existe, du mètre à la strophe, une hiérarchie des contraintes structurelles, un peu comme dans les travaux se réclamant de la théorie de l'optimalité, que j'ai pourtant rapidement renoncé à mentionner dans mon article, car je n'avais pas la moindre idée de la portée universelle ou non de ces contraintes, mises à jour sur la base d'une étude de la métrique française seulement. Quoiqu'il en soit, l'apparente

contradiction m'a parue résolue en distinguant le mètre de base du mètre contrastif, et en supposant que le mètre contrastif ne venait que souligner le niveau strophique établi par les rimes (et pas le niveau modulaire¹², pour les raisons expliquées dans l'article).

Le §. 2 du même article est la première formulation d'un problème qui a eu des résonances sur plusieurs de mes travaux ultérieurs, puisqu'il concerne le sonnet autant que la strophe et, en fait, traite d'un problème qui devrait être l'une des questions centrales de la théorie métrique : la question de l'existence ou non de structures alternantes en métrique et, éventuellement, des contraintes qui régissent ces structures. Les défenseurs du modèle arborescent, tels Cornulier (1995) ou Dell (2003), taisent généralement des structures aussi courante que l'alternance en genre ou l'alternance couplet/refrain dans la chanson. Ils ne proposent pas non plus d'analyse arborescente convaincante pour une forme aussi courante que le sizain (abacbc). Dans l'article, je montre qu'une analyse arborescente est possible et défendable, mais à condition de concevoir que certaines branches peuvent se croiser.

La partie suivante (« Culture et cognition ») vise à montrer en quoi, contrairement aux apparences, la simplicité structurelle de la strophe française n'est pas simplement imputable à une « loi du moindre effort » ou au principe de pertinence. J'ai déjà développé ce point ci-dessus (pp. 23-26), je n'y reviens pas.

La suite tente de donner une définition de la strophe en termes de « propriétés typiques ». Le recours à la théorie des prototypes m'apparaît adéquat quand on veut travailler sur des objets aussi complexes que les strophes, qui sont tout autant cognitifs que culturels, et qui intègrent ou non de nombreux paramètres constitutifs. La théorie des prototypes autorise une grande richesse dans la combinatoire des propriétés

¹² Sur la notion de module, voir ci-dessus la note de la page 23.

constitutives des objets étudiés. Prise individuellement, chaque propriété est néanmoins définie de façon discrète. La théorie permet donc une certaine souplesse, sans échapper pour autant à la nécessité de formulations explicites. Pour l'étude d'objets complexes et composites, elle est donc un meilleur outil que ne le serait une approche générative standard (Youmans 1989b). Rappelons ce qu'écrivait Jean-Yves Pollock à ce propos : « Il est loisible de s'interroger, par le biais d'une méthodologie rationnelle et de théories explicites, sur, par exemple, l'argumentation, la structure des récits, les figures de rhétorique, la versification, l'orthographe etc. Toutes ces entités sont des objets d'investigations légitimes, quoique d'un degré de complexité supérieur à celui qu'entend étudier la grammaire générative » (1990 : 108).

Les points de strophique développés dans [15. *Dizain marotique*] sont tout différents, autant par leur objet (le dizain dit « marotique », qui est préclassique) que par leur but (expliquer culturellement une forme de strophe qui semble trop complexe du point de vue perceptif). C'est avec le §. 3 de [04. *Strophe*], intitulé « Culture et cognition » qu'un rapprochement peut être fait : alors que la strophe française classique est formellement motivée par la valorisation de la simplicité par l'esthétique française, le dizain marotique s'explique par des raisons culturellement inverses : une esthétique de l'artifice et de la complexité.

C. Formes fixes

Articles concernés : [05. *Sonnet verlainien*], [08. *Coppées*], [10. *Triolet*], [12. *Sonnet français*], [13. *European sonnet*], [14. *L'Allée*].

L'article [05. *Sonnet verlainien*] est un travail quantitatif. A ce titre, il ne faut pas lui demander la même rigueur théorique qu'à mes généralisations sur la rime, la strophe ou le sonnet européen. Ainsi, il y a plusieurs schémas de rimes qui, dans cet

article, sont expliqués sur la base de principes géométriques ou combinatoires dont, pour l'heure, je ne saurais que faire dans un modèle général du sonnet français. Par exemple, j'analyse l'octave (abbb, accc,) de la manière suivante : « Avec ce schéma rimique original où, dans chaque quatrain, une instance d'une couleur rimique est suivie de plusieurs instances d'une autre couleur rimique, Verlaine a peut-être essayé de donner une image renversée du schéma rimique (standard) du sestette où, dans chaque tercet, deux instances d'une couleur rimique sont suivies d'une instance d'une autre couleur rimique (aab puis ccb) » (p. 186, §. 4.2.2.). Même chose dans l'analyse suivante du sestette (aab, abb) : « Cette étrange formule de rimes peut peut-être s'expliquer par un jeu d'équivalence en miroir avec substitution de a à b et de b à a, dans le passage du premier tercet au second. De ce point de vue, le fait que le sestette commence classiquement sur un tercet (aab) est sans doute pertinent : le jeu de miroir et de permutation aurait été construit à partir du schéma de rimes standard du premier tercet » (p. 190, §. 5.1.4.). Il est clair que ce genre d'analyses ne se veut rien d'autre qu'une hypothèse suggestive, ainsi que l'expriment heureusement les « peut-être » aussi prudents que bienvenus. De la même manière, les diverses analyses de sonnets renversés (données aux §§. 3.4., 5.0. ou en note¹³), ne peuvent être justifiées dans le cadre des hypothèses théoriques des articles [12. *Sonnet français*] et [13. *European sonnet*]. Ces analyses présupposent que le schéma rimique établi en partant de la dernière terminaison du poème est pertinent. Voici comment j'introduis l'analyse des sestettes de ces sonnets : « Les sonnets renversés répondant aux formules de rimes étudiées sont signalés en note, et ceci doublement : un sestette de sonnet renversé rimant en (aba, bcc) par exemple sera signalé quand il s'agira d'étudier le schéma (aba,

¹³ Notes 38, 39, 42, 53, 55, 56, 63, 64, 66, 68, 72 et 76 de l'article.

bcc) autant que quand il s'agira d'étudier (aab, cdc), qui en est l'équivalent sens dessus dessous. Mais il est bon de préciser que c'est sans doute cette forme "sens dessus dessous" qui est la plus pertinente, puisqu'un schéma de rimes d'un sonnet renversé est fait pour être lu, pour ainsi dire, à l'envers » (p. 189, §. 5.0). Quoique intuitivement assez évidente, une formulation de ce type est difficile à justifier dans le cadre d'une théorie générale sur la métricité du sonnet. Le sonnet étant une forme métrique fondamentalement caractérisée par la juxtaposition de la forme « octave » et de la forme « sestette » (position défendue dans [12. *Sonnet français*], [13. *European sonnet*]), le déplacement du sestette en position initiale sans nuire à la perception de la forme sonnet est assez facile à justifier. Par contre, la validité d'une lecture prenant les schémas de rimes à l'envers se réduit sans doute à l'artifice d'une « métrique de papier », qui est un jeu de lettrés pour un public de choix. Mon travail sur les sonnets renversés de Verlaine devrait être revu aujourd'hui à la lumière de deux articles récents de Chevrier (2005) et de Murphy (2006). Le premier porte sur les sonnets renversés de Brizeux, et se révèle intéressant par sa méthodologie d'analyse de ces sonnets et par les informations historiques de son annexe. Le second traite directement des sonnets renversés de Verlaine, et complète avec pertinence l'analyse strictement métrique de mon article.

Les articles [12. *Sonnet français*] et [13. *European sonnet*], qui sont une tentative de théorisation sur la nature métrique du sonnet français ([12. *Sonnet français*]) et plus généralement du sonnet européen ([13. *European sonnet*]), se concentrent seulement sur les formes les plus couramment attestées. Cette limitation peut paraître gênante. En effet, ces articles ne permettent pas de caractériser ce qu'est le sonnet français ou le sonnet italien, mais seulement ce que sont leurs formes les plus courantes. Le polymorphisme des macrostructures métriques est bien connu, et une

recherche qui s'essaierait à caractériser en termes rigoureux ce qu'est *le* quatrain ou *le* dizain, même pour une langue donnée, serait soit limitée dans ses résultats, soit trop riche, dans tous les cas peut-être vaine. Prenant acte de cette difficulté, Nigel Fabb (2002 : 2, 57-87, 2006 : 78-79) a cherché à caractériser le sonnet de manière pragmatique, montrant que la forme globale d'une instance de sonnet est dérivée par inférence de quelques prémices plus ou moins solides et que la forme sonnet est, par conséquent, éminemment variable. La démarche adoptée dans mes articles est fort différente puisque, en me focalisant sur des formes particulières, elle m'autorise à proposer des éléments d'une « grammaire » du sonnet. Toutefois, les formes étudiées étant les plus courantes, on peut voir en elles l'expression de « prototypes », à partir desquels on peut tenter d'expliquer les formes de sonnets plus rares ou plus fortement déviantes ; ou bien, en suivant Nigel Fabb (2002 : 72-73), ces articles devraient permettre de procéder à l'interprétation de ces formes rares et déviantes à partir de la notion de « ressemblance », inspirée de la théorie de la pertinence de Sperber et Wilson (1989).

Dans mes articles, deux formes sont retenues pour le sonnet français¹⁴, deux autres pour le sonnet italien¹⁵ et, *in fine*, deux autres pour le sonnet anglais¹⁶. A elles seules, ces six formes posent suffisamment de problèmes, et ouvrent suffisamment de perspectives, pour constituer le sujet de deux articles touffus. L'analyse d'autres formes aurait exagérément compliqué le travail. Dans [13. *European sonnet*], les premières hypothèses développées concernant la structuration des sonnets italiens et français reprennent des points largement partagés par la littérature scientifique : structure de base

¹⁴ (abba, abba, ccd, eed) et (abba, abba, ccd, ede).

¹⁵ (abba, abba, cde, cde) et (abba, abba, cdc, dcd).

¹⁶ (abab, cdcd, efef, gg) et (abab, bcbc, cdcd, ee).

reposant sur la concaténation de l'octave et du sestette, indépendance des quatrains supérieure à celle des tercets, autonomie des tercets supérieure à celle des modules constitutifs des quatrains. Je propose ensuite, avec des arguments, des hypothèses un peu plus délicates :

— Le sonnet est caractérisé par une double organisation formelle : on peut distinguer la « forme structurelle » et la « forme hiérarchique ». Ces notions sont clairement explicitées.

— Sur la base de divers arguments indépendants, on postule la présence, à l'intérieur de chaque tercet ou module de quatrain, d'une rime principale. Ce point de vue est partagé par Cornulier (1997 et 1999) à propos du sonnet français, mais pas pour le sonnet italien.

— On conçoit que la rime principale est d'un niveau structural et hiérarchique supérieur à celui de la (ou des) rime(s) secondaire(s).

— Lorsque, à l'intérieur d'un même tercet, il y a des réalisations de deux rimes secondaires différentes, ces deux instances appartiennent à un même constituant, celui des « rimes non-marquées ».

— Sur la base de contraintes rigoureuses clairement spécifiées, certains constituants peuvent être discontinus. En conséquence, certaines branches des arbres dessinés peuvent se croiser. Cet aspect peut surprendre, voire gêner, certains linguistes. Du coup, on pourrait penser à substituer à l'analyse arborescente une représentation par « grille métrique ». Les éléments dégagés concernant la forme hiérarchique du sonnet italien (*abba, abba, cde, cde*), complétés par quelques hypothèses spécifiques, pourraient par exemple être représentés par la grille suivante :

et le constituant Q1. Dans ce cas, la grille se contente de signaler celui de ces constituants qui est le plus haut au niveau de la forme structurale (donc, pour cet exemple, Q1). De la même manière, la quatorzième et dernière instance de rime du poème est tout à la fois la projection (représentation en surface) des constituants T2, S et Sonnet.

Supposer qu'une instance rimique de surface représente l'un des niveaux de la structure d'ensemble est une hypothèse que l'on n'a pas besoin de formuler telle quelle lors d'une représentation arborescente, mais qui devient indispensable si l'on veut dresser une grille métrique telle que celle-ci.

L'inconvénient de cette approche, c'est qu'en se focalisant sur la forme structurale, elle gomme la forme arborescente. La mise en correspondance des instances de rimes avec certains niveaux est d'ailleurs difficile à justifier sans se référer à la représentation en arbre. Seule la représentation arborescente permet d'appréhender la richesse des relations qu'entretiennent les différents constituants sur le plan structural (cf. Prince 1989 : 45-49).

La représentation en grille a toutefois un avantage. Elle peut être utile en dehors du domaine de la métrique proprement dite. En faisant clairement correspondre chacune des instances rimiques de surface à l'un des niveaux abstraits, elle permet de distinguer dans le poème des positions plus ou moins « saillantes », qui sont des emplacements privilégiés pour la mise en valeur de certaines unités linguistiques et, conséquemment, la production de certains effets de sens. Une telle grille peut donc être utile à un linguiste ou à un littéraire étudiant, notamment sur le plan du sens, tel sonnet particulier porteur de la structure métrique ainsi décrite. En vérité, ces degrés de saillance apparaissent déjà dans l'arbre tel que je l'ai dessiné, par sa forme structurale, mais sont

moins nets à défaut d'une représentation directe de la projection des niveaux structuraux sur telle ou telle instance de rime.

Toujours dans [13. *European sonnet*], est ensuite abordée la description du sonnet anglais, sous ses doubles formes « shakespearienne » et « spensérienne ». Il apparaît d'emblée que c'est une forme métrique profondément différente des précédentes, puisque la concaténation d'un octave et d'un sestette, qui est au fondement de la forme métrique des sonnets français et italien, n'est pas respectée. C'est donc sur la base d'une convention culturelle, si puissante qu'elle nous paraît naturelle, que le sonnet anglais est catégorisé comme « sonnet ».

Sur le sonnet, restent à dire quelques mots de [14. *L'Allée*]. On l'a vu plus haut, il s'agit d'une monographie qui fait le point et avance des propositions concernant la forme métrique du poème « L'Allée », qui fait partie des *Fêtes galantes* de Verlaine. Le texte est fondamentalement analysé comme étant un sonnet renversé, même si certains aspects de sa forme peuvent rappeler les rimes mêlées, selon une modalité de « travestissement » qui est précisée dans l'article. L'analyse est vraiment centrée sur le poème « L'Allée », et donc de peu d'intérêt pour la question du sonnet en général.

[08. *Coppées*], traite d'une forme qui n'est, je crois, jamais recensée parmi les formes fixes, mais qui en est bien une : les « dizains réalistes » ont même connu un succès certain entre 1871 et 1877, essentiellement dans le genre parodique, il est vrai. L'article ne développe pas le peu que l'on peut dire sur les aspects métriques de cette forme. Dix vers consécutifs en rimes plates ne permettent guère d'établir une forme métrique hiérarchiquement bien formée, et donc prégnante. Surtout quand ces vers sont des alexandrins, mètre en principe bien trop long pour une structure de 10 vers. L'aberration structurelle du « dizain réaliste » est probablement l'un des motifs qui ont

conduit les contemporains de Coppée à le tourner en dérision. Les autres causes des nombreuses parodies dont cette forme a fait l'objet étant la thématique platement réaliste des *Promenades et intérieurs*, et l'immense succès de Coppée, notamment comme dramaturge.

Enfin, l'article [10. *Triolet*], quoique traitant d'une forme fixe, apporte peu à la connaissance métrique du triolet. L'intérêt de cette étude est surtout d'ordre philologique, puisque des dates de composition y sont proposées, pour des textes qu'il était difficile de situer chronologiquement jusqu'ici ; par ailleurs, un certain nombre de triolets publiés anonymement en 1867 sont attribués à Verlaine dans cet article. Ces points ont déjà été développés ci-dessus (pp. 39-40), je n'y reviens pas. La brève histoire du triolet qui est tracée à grands traits devrait être revue à la lumière de Gaudin (1870 : 49-74), que je ne connaissais pas au moment où j'ai rédigé l'article.

D. Poétique générale

Articles concernés : [02. *Jakobson*], [03. *Bibliographie*], [09. *Évocation*], [11. *Beaudouin*].

Je classe ici des articles qui ont nécessité un travail d'érudition. Si [11. *Beaudouin*] et [03. *Bibliographie*] sont basés sur des recherches en métrique française qui me sont familières, il n'en est pas de même pour [02. *Jakobson*] et [09. *Évocation*], qui m'ont conduit à faire des lectures largement étrangères à la versification, et touchant à la sémantique autant qu'à l'histoire de la linguistique.

Malgré le fort travail de recherches et de lectures que j'ai conduit lors de la préparation de [02. *Jakobson*], on pourrait compléter la bibliographie copieuse de cet article par de nombreuses références, qui m'étaient inconnues lors de la préparation de mon travail, ou que j'avais écartées parce qu'elles ne traitaient pas directement de

poétique. Il y a d'abord un débat télévisé (Jacob *et alii* 1968), que j'avais visionné à l'INA lors de la préparation de mon article, mais dont j'ignorais alors la version publiée. Je ne l'avais pas exploité, car il n'y était pas question de poétique. Pourtant, François Jacob, Claude Lévi-Strauss, Philippe L'Héritier et Jakobson y discutent notamment de problèmes de code et de téléologie qui peuvent intéresser le poéticien. Parallèlement à cette publication assez exceptionnelle, il y a quelques entretiens (Jakobson 1972, 1973a), puis divers travaux sur Jakobson. Ceux-ci, qu'ils soient de type historique ou théorique, voire apologétiques, sont fort nombreux, même en se limitant à l'anglais et au français. J'ai pu, après la rédaction de l'article, et sans chercher beaucoup, compléter mes lectures par les références suivantes : Todorov *et alii* (1971), Erlich (1973)¹⁷, Culler (1975)¹⁸, Werth (1976)¹⁹, Linhartová (1977), Faye (1978), Robel (1978), Kiparsky (1983)²⁰, Viel (1984)²¹, Meschonnic (1985), Brown (1987)²², Winner (1987), Yamanaka (1993)²³, Ghils (1994)²⁴. Certains travaux sont aussi postérieurs au moment

¹⁷ Porte sur deux analyses de poèmes de Jakobson. La fin de l'article traite de la difficulté de distinguer les schèmes formels saillants et les schèmes formels non saillants dans l'analyse.

¹⁸ Montre la non-pertinence des réseaux d'équivalence que Jakobson met en valeur dans ses analyses de poèmes.

¹⁹ Critique vivement la trop grande généralité du principe d'équivalence.

²⁰ Bel article, qui montre comment la théorie jakobsonienne du discours poétique peut aider le linguiste à trouver et décrire les catégories pertinentes en linguistique. Répond aussi aux critiques de Culler (1975).

²¹ Ce remarquable ouvrage trace, autour de notions comme la « marque » ou la « corrélation », un vaste pan de l'histoire de la phonologie et de la morphologie pragoises, et de ses prolongements américains, qui peut être d'une grande utilité pour qui veut démêler les connexions de la poétique jakobsonienne avec ces disciplines, et mieux comprendre l'usage qui est fait de la notion de « marque » en poétique (un exemple récent de cet emploi est celui de Friedberg 2005).

²² Essaie de montrer que le « principe d'équivalence » s'applique à la « prose littéraire », par le travail de la métonymie. L'auteur discute surtout le roman *Anna Karenine*.

²³ Compare le premier essai de Jakobson (de 1921, repris partiellement en français dans Jakobson 1973b), en particulier dans son orientation rhétorique, au grand article de 1960.

²⁴ Discute de l'éventuelle compatibilité des travaux de Jakobson avec les nouvelles logiques (logiques floues, etc.).

de la publication de mon article : Chevalier (1997)²⁵, Dennes (1997)²⁶, Āuroviĉ (1997)²⁷, Gadet (1997)²⁸, Gasparov (1997)²⁹, Jangfeldt (1997)³⁰, Koerner (1997)³¹, Matejka (1997)³², Plungjan (1997)³³, Raynaud (1997)³⁴, Carvalho (2004)³⁵.

Par contre, l'article de Risset (1974) avait délibérément été écarté de ma bibliographie, à cause de son peu d'intérêt.

Dans la même étude, les références concernant les travaux de Marc Dominicy touchant à la « théorie de l'évocation » mériteraient d'être mises à jour. Dominicy (2002) est un important article sur la question, cependant que Delvenne/Michaux/Dominicy (2005) représente le dernier état des recherches sur ce type de sujet.

Parmi les références bibliographiques de [11. *Beaudouin*], on remarque la présence de Monferran (1999), encore absent de [01. *Larme*] et de [07. *Rime riche*].

²⁵ Traite des rapports de Jakobson et de Trubetzkoy avec Meillet et Tesnière, et plus généralement avec la Société de Linguistique de Paris et la *Revue des Études Slaves* dans l'entre-deux-guerres.

²⁶ Traite principalement de l'influence de la phénoménologie sur Jakobson, à travers la personne de Gustav G. Špet.

²⁷ Sur les différentes conceptions que Jakobson a pu avoir de la notion de « phonème » au fil du temps.

²⁸ Sur les notions de « fonction » et de « téléologie » chez Jakobson.

²⁹ Essaie de montrer en quoi le futurisme russe a influencé la linguistique jakobsonienne, en particulier la théorie des traits distinctifs.

³⁰ Intéressante étude biographique sur le séjour de Jakobson et de sa femme en Scandinavie en 1939-1941.

³¹ Sur les sources, linguistiques ou non, du travail de Jakobson.

³² Sur l'influence de Saussure sur Jakobson.

³³ Comparaison de Jakobson et de Trubetzkoy, dans leurs personnalités et dans leurs approches de la linguistique.

³⁴ Sur Husserl et l'épistémologie de Jakobson.

³⁵ Bel article, qui défend le modèle des oppositions privatives et équipollentes de Trubetzkoy (modèle que l'auteur appelle « unaire ») contre le modèle binaire de Jakobson et des générativistes. L'auteur soutient que le modèle unaire se retrouve dans diverses théories phonologiques depuis environ un quart de siècle.

1.3.3. Animation scientifique

1. Direction d'ouvrage : *Le sens et la mesure*

Pièce du dossier : [16. *Festschrift*]

La préparation de cet ouvrage a représenté un très gros travail, qui s'est étalé environ sur trois ans et demi. L'idée m'en est venue à Bruxelles, en janvier 2000, à une époque où je soupçonnais Benoît de Cornulier d'approcher de ses soixante ans, sans connaître encore son âge. Lorsque, un peu plus tard (le 28 février 2000, très exactement), j'ai su qu'il était né en octobre 1943, j'ai tout d'abord pensé que j'avais beaucoup de temps ; mais c'était une illusion. La mise sur pied d'un ouvrage de cette envergure (plus de 600 pages) nécessite en vérité « patience et longueur de temps ».

La première tâche, et c'est celle qui nous intéresse le plus ici, a consisté à rechercher des collaborateurs pour le volume. J'ai tout d'abord constitué une première liste, que j'ai envoyée à quelques unes de mes connaissances que je savais proches de Benoît. Mon principal handicap résidait dans ma trop grande jeunesse : je risquais passer à côté de vieux amis de Benoît, simplement parce que je ne les connaissais pas. J'ai donc enquêté aussi du côté d'Aix-Marseille, où je savais que Benoît avait travaillé dans sa jeunesse. Ne pas manquer les amis était une chose ; travailler à la cohérence du volume et à sa qualité en était une autre. Côté cohérence, la difficulté était très grande, car Benoît a travaillé dans des domaines extrêmement variés de la linguistique, et fréquenté aussi des littéraires. Ce caractère composite de sa recherche et de ses contacts constituait, commercialement parlant, un handicap pour le livre ; pourtant, je souhaitais rendre compte, par la diversité des collaborateurs, du foisonnement des recherches de Benoît. J'ai donc encouragé les auteurs linguistes à travailler sur des corpus poétiques, et les littéraires à mettre en avant les aspects formels ou linguistiques de leur travail.

Tous n'ont pas respecté ce vœu pieux, bien entendu. Au final, l'ouvrage tel qu'il a été publié est indéniablement composite. Mais j'ai eu la chance d'avoir pour auteurs des chercheurs ou universitaires de grand renom (au niveau national, voire international pour certains), ce qui a permis de doter mon livre d'un certain label de qualité. Certains auteurs initialement prévus n'ont finalement jamais remis l'article qu'ils avaient promis. D'autres (des américains) n'ont pu participer à cause de la nécessité d'écrire en français. Aujourd'hui, le travail que représente la prise de contact avec les auteurs, les fréquentes relances pour leur retard, les requêtes pour un raccourcissement de leur article, n'a plus de secret pour moi.

L'étape suivante, également fondamentale pour qui veut publier un recueil d'articles, était la recherche d'un éditeur. Le choix des éditions Champion m'a paru naturel, Benoît de Cornulier étant codirecteur de la collection « Métrique française et comparée » pour cette maison d'édition. J'ai eu la chance de voir le volume accepté par le premier éditeur pressenti.

Je passe sur les autres étapes du travail, particulièrement sur le travail de mise en page du livre (qui a été remis *camera ready* à l'éditeur), qui touchent moins directement au travail d'animation scientifique. Mais ce fut également un très gros travail, avec d'in vraisemblables problèmes de logiciels, de polices de caractères, d'arbres et de tableaux.

2. Organisation d'un colloque international

Pièce du dossier : [17. *Colloque*].

L'élaboration de ce colloque a aussi été un travail de longue haleine.

A l'origine, il y a eu, en 2002, la création au C.N.R.S. de deux fédérations de laboratoires : « langue française », et « Typologie et Universaux Linguistiques » (TUL).

Tout laboratoire qui le souhaitait pouvait s'intégrer dans l'une des deux fédérations. Mon U.M.R. de rattachement (l'unité n° 7023, « Structure Formelle du Langage ») a choisi de faire partie de la seconde de ces fédérations. Chaque fédération se trouvait dotée d'un budget spécifique qui permettait de financer des programmes de recherche intégrant la participation de chercheurs émanant de divers laboratoires, voire extérieurs à la fédération (les premières années, la participation de chercheurs étrangers était malheureusement impossible). Depuis 1997, je dirigeais l'équipe « Poétique et Métrique » de l'U.M.R.³⁶, qui manquait de visibilité, notamment parce qu'elle manquait de membres. Début 2002, Patrick Sauzet, alors directeur de l'U.M.R., m'a donc encouragé à monter un programme pour la fédération « Typologie et Universaux Linguistiques ». La principale difficulté était, à cette date, que je n'avais jamais fait de typologie, et ne m'étais guère intéressé au problème des universaux, étant avant tout un spécialiste de métrique française. A vrai dire, ce défaut était également celui de la plupart de mes collègues français : en effet, la versification étant quelque peu représentée dans les concours de CAPES et d'agrégation, les spécialistes de métrique, en France, ont tendance à travailler dans des départements de lettres modernes ou de langues, ce qui ne favorise guère les échanges interlinguistiques et les préoccupations typologiques. J'avais le sentiment que cet état de fait était un véritable handicap pour la recherche métrique française, et j'ai pensé que le programme de recherches que me suggérait Patrick Sauzet pourrait peut-être aider à diminuer le problème. Au niveau international, les recherches de métrique connaissaient un autre problème : les

³⁶ Dès cette époque, les autres équipes constitutives de l'U.M.R. 7023 étaient : « Langues et grammaire », « Minimalisme », « Acquisition », « Langues des signes ». L'équipe « Poétique et Métrique », avec « Langues et grammaire », est l'une des composantes originelles du laboratoire (à l'origine, « Centre de syntaxe formelle et de poétique comparée », U.R.A. 1720 du C.N.R.S., créée en février 1994 par Alain Rouveret, avec Nicolas Ruwet pour la partie « Poétique comparée »).

chercheurs spécialistes des formes « savantes » et ceux s'intéressant aux formes folkloriques travaillaient quasiment indépendamment les uns des autres, sans guère partager leurs résultats respectifs. C'était aussi un gros inconvénient, que je voulais aider à surmonter. J'avais la chance, en ce qui me concernait, de faire partie d'un département de linguistique générale et de pouvoir entreprendre, si je le souhaitais, des recherches sur la typologie des formes savantes ou folkloriques. A cette époque, je commençais à m'intéresser, après le sonnet français, au sonnet italien et au sonnet anglais, et je voyais là une ouverture possible vers un travail de nature « typologique ». J'ai donc accepté de monter un programme. Plusieurs des chercheurs qui ont accepté de collaborer au programme ne faisaient pas partie de laboratoires financés par la fédération, pour la raison de leurs rattachements à des départements de lettres ou de langues plutôt que de linguistique. La condition *sine qua non* posée par la fédération était que le comité de pilotage du programme soit constitué de chercheurs (trois au minimum) émanant de la fédération. J'ai pu satisfaire à cette condition grâce à la participation au programme d'Andy Arleo et de François Dell. Plus tard, le nombre des chercheurs collaborant au programme faisant partie de laboratoires financés par la fédération allait s'accroître, notamment parce que mon équipe « Poétique et Métrique » allait « recruter » des chercheurs comme Dominique Billy, Benoît de Cornulier, et Jean-Michel Gouvard.

Le programme s'est donc donné comme objectif principal de réunir les folkloristes et les spécialistes de poésie savante. Je souhaitais aussi faire travailler ensemble des théoriciens et des personnes travaillant à la constitution de bases de données.

Pour information, voici un descriptif du programme, tel que je l'ai transmis en septembre 2004 à la fédération « Typologie et Universaux Linguistiques » :

Thématique, enjeux scientifiques et objectifs du programme

L'objectif principal du programme est, depuis le début, de réunir les spécialistes des métriques savantes et les spécialistes des formes folkloriques (les « genres à débit réglé », ci-dessous GADR). Divers travaux de ces dernières années ont montré qu'un pareil rapprochement pouvait être fructueux (travaux de Hayes aux Etats-Unis, de Morin au Canada, ou de Cornulier en France), quoique les spécialistes des deux domaines continuent largement à ignorer leurs travaux mutuels à l'heure d'aujourd'hui. La notion même de vers mérite d'être rediscutée à la lumière de ce que nous apprennent les GADR cependant que, corrélativement, la notion (problématique) d'arborescence peut mettre à jour des points communs entre les formes folkloriques et les traditions savantes. Les questions d'interface entre les formes phonologiques, musicales et métriques sont aussi au cœur de la typologie métrique.

Parallèlement à cela, chacun des domaines peut à bon droit développer ses propres préoccupations, et le programme va aussi dans ce sens, la typologie métrique étant beaucoup trop négligée en France, peut-être parce que les chercheurs qui s'intéressent à la métrique sont souvent des universitaires qui travaillent dans des départements de langue et que la charge des préparations aux concours les empêchent d'avoir des visées plus translinguistiques.

Les genres à débit réglé, tels le cri collectif scandé au stade ou dans la rue, la formulette enfantine, ou la chanson, imposent leur rythme propre à la parole. L'ambition à long terme serait de dégager un système général unique dont les GADR ayant cours dans le monde dériveraient tous par le choix de certains paramètres. Un tel système fixerait l'éventail des relations possibles, au sein d'un GADR, entre les catégories linguistiques et les catégories non-linguistiques, par exemple entre accent linguistique et temps fort musical. Ce système permettrait entre autres de préciser les ressemblances et les différences entre le « rythme » de la parole et le rythme musical, aidant ainsi à mieux situer les champs couverts par la métrique et la phonologie par rapport à d'autres régions de l'équipement mental des humains. Un tel objectif nécessite en parallèle l'élaboration de théories et d'hypothèses falsifiables et l'établissement ou l'exploitation de bases de données métriques.

Les formes de tradition « savante » sont généralement reconnaissables à leur caractère « signé » (elles apparaissent dans des poèmes dont on connaît le plus souvent les auteurs) et, en principe, à partir du XV^e siècle pour la France, à leur détachement de tout support musical (du moins en est-il ainsi dans la tradition occidentale). On trouve d'une langue à

l'autre des similitudes métriques qui peuvent s'expliquer, selon les cas, de deux manières différentes :

1. Il peut y avoir une similitude structurelle (exemple : langues à tons) ou génétique (exemple : langues romanes) entre les langues concernées.
2. Il peut y avoir un emprunt culturel entre deux langues en contact (exemple : propagation du sonnet dans différents pays européens). Ces transferts culturels existent massivement au niveau des formes métriques macro-structurelles (strophes, formes fixes), mais peuvent se rencontrer aussi à des niveaux micro-structurels, quand ces transferts formels sont potentiellement possibles au vu de la structure des langues en contact. (L'exemple canonique est, dans l'Antiquité, le transfert des mètres grecs dans le monde latin).

L'étude de ces phénomènes, à la fois géographique et diachronique, passe par l'établissement de bases de données métriques sur diverses langues, construites de telle manière que leurs données soient comparables (les systèmes d'encodage doivent être identiques sinon voisins), ce qui présuppose, avant même le travail quantitatif, une réflexion théorique et méthodologique qui nécessitera des discussions approfondies.

Un point terminologique me semble critiquable dans ce descriptif : le mot *genre*, dans l'expression « genre à débit réglé », n'est pas très heureux (l'expression n'est pas mienne, mais vient de l'un des collaborateurs du programme). Mieux vaudrait parler de « forme à débit réglé » et conserver la notion de genre pour appréhender les textes sur une base essentiellement sémantique (thématique) : l'épigramme, l'hymne ou la pastorale sont des *genres*. Dans ce sens, les formes à débit réglé n'en sont guère.

L'année 2002 ayant été très courte (le financement est arrivé très tard), nous avons décidé d'organiser seulement une journée d'étude, qui s'est tenue à l'université Paris VIII le mercredi 18 décembre. Le restant du budget demandé a servi à payer du matériel informatique.

Le programme de l'année 2003 s'est révélé fructueux. Une journée d'études a été organisée à Nantes le 21 mai. Du fait de la qualité des échanges qui se sont tenus,

s'est fait jour l'envie générale de poursuivre ces investigations par un objectif plus ambitieux que j'ai proposé, à savoir un colloque international.

En 2004, une nouvelle journée d'études s'est tenue, à Saint-Denis, le 10 décembre 2004. Cette dernière journée a malheureusement fait l'objet de nombreuses défections, suite à des imprévus de dernière minute de plusieurs collaborateurs.

Les travaux présentés lors de ces journées d'études n'étaient pas toujours proprement typologiques, notamment parce que les métriciens français, travaillant essentiellement, comme je l'ai dit, dans les départements de langues ou de lettres modernes, ont des charges de travail liées aux concours, qui absorbent leur temps et leur énergie, et les empêchent de se pencher sur des problèmes typologiques. Mais les échanges ont toujours été riches et passionnants, au moins de mon point de vue.

Parallèlement à ces journées d'études, dès janvier 2003, j'ai commencé à préparer le colloque, dont le financement par la fédération TUL s'est étalé sur les années 2004 et 2005. Il s'agissait d'abord de choisir un thème de recherches, et différents sujets pouvant s'inscrire dans ce thème. Il est rapidement apparu que le nom même du programme que finançait la fédération TUL, « Typologie des formes poétiques », était tout à la fois assez général et assez précis pour être conservé comme titre du colloque. J'ai dû alors mettre en place un comité d'organisation et un comité scientifique. Je me suis efforcé de constituer le comité scientifique avec des chercheurs travaillant sur différentes langues et sur différents domaines de la métrique. Ces chercheurs étaient tous français, ou du moins travaillaient tous en France, parce qu'ils devaient faire partie intégrante du programme de recherches que je dirigeais pour la fédération TUL. S'il n'était pas facile de trouver des conférenciers français pour un programme de typologie métrique, c'était beaucoup plus facile au niveau international.

Il m'est donc apparu d'emblée que le colloque devrait dépasser le niveau français. Les conférenciers invités pourraient avantageusement représenter ce caractère international de la rencontre. Plusieurs célébrités étrangères, européennes ou américaines, ont été pressenties, et François Dell et moi-même avons pris contact avec elles. Nous avons eu la chance de les voir toutes accepter l'invitation (Marc Dominicy, Nigel Fabb, Morris Halle, Bruce Hayes, Ivan Horváth, Mihai Nasta). L'étape suivante a consisté à rechercher des crédits, à trouver une salle (avec l'aide de François Dell), et à lancer l'appel à communications (intégré dans le document [17. *Colloque*]). Au moment de l'annonce du colloque, toute personne intéressée pouvait donc proposer un projet de communication. Ces projets ont été examinés anonymement par le comité scientifique du colloque. Certaines propositions de communications ont été rejetées, le comité a donc réellement fait son travail d'évaluation. Quoique membre moi-même du comité scientifique du colloque, je me suis contenté de faire l'intermédiaire entre les chercheurs proposant une communication et le comité scientifique, et de transmettre les avis de ce dernier. J'ai dû alors préparer le programme du colloque, et assurer sa diffusion (chose que j'ai faite avec l'aide de Marion Blondel).

J'ai ensuite eu la chance de voir la fédération TUL accepter de prendre en charge une grosse partie des fonds nécessaires au bon fonctionnement du colloque (alors que celle-ci, en principe, ne cautionne pas ce genre de manifestations, parce qu'il existe au C.N.R.S. une ligne budgétaire spécifique permettant de les financer).

Le colloque, je crois pouvoir le dire sans exagération, a été un grand succès. Son programme détaillé (inclus dans [17. *Colloque*]), contenant les résumés des communications, donne une idée assez précise des sujets qui y ont été discutés.

A l'origine de mon programme, on l'a vu, il y avait la volonté de développer les études de typologie métrique en France. Cet objectif n'aura sans doute été que très faiblement atteint, tant il est vrai qu'il est difficile de lutter contre les forces d'inertie engendrées par les concours de CAPES, et surtout d'agrégation. Mais l'on ne peut préjuger d'impacts qui, peut-être, ne se feront jour qu'après de nombreuses années : quelques thèses soutenues portant sur des sujets typologiques peuvent changer bien des choses. Par contre, l'objectif de faire travailler ensemble les spécialistes de métrique savante et ceux de métrique populaire aura trouvé, je pense, un aboutissement important avec la tenue du colloque. Depuis quelques années, certains travaux de métrique montrent combien il peut-être fructueux de travailler simultanément sur des formes savantes et sur des formes populaires (voir Cornulier (1983, 1989, 1993, 1996, 2005), Morin (2003), Dell (2003), Buffard-Moret (2003 et 2004)). Le colloque, je pense, devrait favoriser le prolongement de ce type d'investigations croisées.

3. Direction d'ouvrage : *Towards a Typology of Poetic Forms*

3.1. Pièces du dossier : [18. *Typology*].

On me pardonnera de présenter ici un ouvrage qui n'est pas encore publié, ni même achevé. Mais, de même que [15. *Dizain marotique*] pour les articles, les éléments présentés ici permettent de se faire une idée de ce sur quoi je travaille en ce moment. Par ailleurs, le projet est suffisamment avancé pour être commenté tel qu'il est.

Pour la préparation de [16. *Festschrift*], j'ai choisi mes collaborateurs, et ceux-ci m'ont proposé des articles. Pour la publication de [18. *Typology*], les choses sont toutes différentes, puisqu'il s'agit pour l'essentiel des actes d'un colloque. Après le colloque, la plupart des conférenciers m'ont envoyé leur article. Chaque article a d'abord été évalué par deux rapporteurs anonymes. J'ai moi-même rédigé plusieurs rapports,

estimant qu'en tant qu'éditeur de l'ouvrage, j'avais mon mot à dire dans le choix des contributions. Les articles ayant fait l'objet de deux rapports négatifs ont été rejetés. Ceux ayant fait l'objet de deux rapports contradictoires (l'un positif et l'autre négatif) ont donné lieu à un troisième rapport. Les conférenciers invités ont bénéficié bien sûr d'un traitement particulier : pas d'évaluation de leur proposition de communication, et ensuite pas d'évaluation de leur article ; leur notoriété a été considérée comme une évaluation provenant de leurs pairs. Benoît de Cornulier a par ailleurs été invité à proposer un article, bien qu'il n'ait pas participé au colloque comme conférencier.

Le volume tel qu'il se présente actuellement me semble d'une excellente tenue et couvre, comme je le souhaitais, la métrique du folklore comme celle des formes savantes. Il reste à trouver l'éditeur qui voudra bien le publier. A l'heure où j'écris ces lignes, il a été décidé de publier l'ouvrage entièrement en anglais, pour pouvoir offrir au volume l'éditeur qu'il mérite. Les textes qui ont été écrits en français sont actuellement traduits par Christopher Miller. Andy Arleo a accepté d'être le co-éditeur du volume, ce qui peut faciliter les éventuels points de discussion sur l'anglais des articles avec le traducteur ou avec la maison d'édition. Pierre Pica et Johan Rooryck ont accepté le volume dans leur collection 'North-Holland Linguistic series : Linguistic Variations', et l'on attend maintenant le feu vert de la maison d'édition, Elsevier.

3.2. L'ouvrage sera précédé d'une longue introduction (de la taille d'un article), qui fera des propositions générales sur la typologie métrique (ou plutôt sur *les* typologies métriques). Cette introduction n'est pas encore achevée et n'a donc pu être intégrée dans le dossier. Toutefois, certains passages sont suffisamment avancés dans leur rédaction pour pouvoir être présentés ici. Voici donc, dans leur version française, quelques réflexions sur la typologie métrique, extraites et adaptées de l'état présent de

cette introduction. Le §. 3.3. fait une présentation rapide de l'ensemble des formes susceptibles d'être étudiées par la typologie métrique. Le §. 3.4. propose trois grands types de typologies métriques, selon la nature de l'objet étudié. Le §. 3.5. se concentre sur des problèmes concernant l'un de ces grands types : les métriques prosodiques. Enfin, le §. 3.6. se penche sur un certain nombre de questions touchant à la typologie des rimes.

3.3. La métrique est souvent définie comme une discipline qui s'occupe de l'étude des mètres. On prend ici le terme dans une acception plus large, qui recouvre à peu près la notion traditionnelle de « versification ». Ainsi entendue, la métrique est un objet éminemment complexe, qui présente des variations dans le temps (évolution des langues) et dans l'espace (variété des langues), qui concerne des formes fort variées et aux statuts divers (mètres, rimes, strophes, formes fixes, règles de syllabation, comptines, slogans de rue, interface texte/musique, *ablaut reduplication*, etc.) et qui culturellement se réalise de manières diverses qui peuvent avoir des conséquences directes sur sa structuration (formes orales *vs.* formes écrites, formes chantées *vs.* formes dites ou lues, formes populaires *vs.* formes savantes). Ce foisonnement de formes est supposé correspondre, sur le plan de la perception, à un nombre limité de mécanismes cognitifs qui nous permettent de percevoir et de nous représenter des formes régulièrement itératives (voir Youmans 1989a : 9, Attridge 1989 : 185).

Proposer une typologie unifiée de la métrique relève donc probablement, plus que de la gageure, du rêve. Il me semble néanmoins que l'on peut avancer une conception d'ensemble assez cohérente si l'on distingue, parmi les formes métriques, trois grandes familles, fort indépendantes les unes des autres, qui peuvent faire l'objet de typologies séparées. C'est le point qui va être proposé et rapidement argumenté ci-

dessous. Il est clair que, pour un sujet aussi vaste, il s'agit davantage de lancer un débat et d'ouvrir des pistes de recherches que de proposer une théorie unifiée et rigoureusement falsifiable.

3.4. Habituellement, les études de métrique se divisent en deux grandes catégories : l'étude des formes folkloriques, et celle des formes littéraires. Du point de vue typologique, cette bipartition est justifiée par le fait que les formes folkloriques utilisent une métrique fondée sur des équivalences temporelles (temps forts, etc.) qui n'existent généralement pas dans les métriques littéraires. Dans ces dernières, les équivalences s'appuient directement sur le matériau linguistique (poids syllabique, etc.), alors que dans les formes folkloriques, le matériau linguistique intervient par son interface avec les équivalence temporelle (d'où l'intérêt des articles sur l'interface texte/musique).

Une deuxième différence importante réside dans le poids non négligeable de l'« artéfact » dans les formes littéraires, qui n'existe pas pour les formes folkloriques : les valeurs esthétiques autant que la volonté de l'auteur peuvent influencer sur les formes métriques littéraires (particulièrement les macrostructures), ce qui n'est pas le cas avec le folklore enfantin ou le slogan de rue (un slogan de rue peut être original, mais pas dans sa forme métrique). Ce n'est pas là un problème proprement typologique, mais c'est une différence qui pèse de tout son poids³⁷.

Mais à y regarder de plus près, la distinction formes littéraires / formes folkloriques n'est pas sans poser de problèmes.

³⁷ On trouvera un certain nombre d'exemples du poids que les valeurs culturelles peuvent exercer dans des formes métriques savantes dans Tarlinskaja (1989 : 126-132, 2006 : 64) et une discussion de ces problèmes dans Aroui (2000 : e 7-10).

Tout d'abord, dans certaines cultures, c'est une bipartition qui n'est pas reconnue ou qui, dans certains cas, n'est pas nette (Banti/Giannattasio 2005 : 294).

Ensuite, si c'est une distinction que l'on peut souvent justifier par des propriétés sociologiques (mode de transmission du savoir, etc.), il est plus difficile d'en découvrir les éventuels contrastes linguistiques. Ainsi, je ne pense pas que la distinction recoupe celle de l'oral et de l'écrit (elle-même problématique) : la métrique grecque ancienne était très probablement le support d'une poésie orale (voir Nasta 2001 : 223-307), et pourtant (au moins) de nature prosodique ; de même pour la poésie eddique (Árnason 2006). Je pense qu'on pourrait imaginer assez aisément un folklore écrit (voir les cadavre-exquis...), de même qu'il y a des traditions orales savantes (poésie scaldique, etc.). On peut imaginer des traditions folkloriques à métrique prosodique, sans interface avec des régularités rythmiques-temporelles ; je n'en connais guère, mais on voit mal pourquoi de telles formes devraient être rejetées *a priori*. Il existe aussi des traditions savantes « chrono-métriques », comme par exemple dans la musique vocale savante occidentale ; parmi les traditions pour lesquelles l'éventuel support musical est perdu, les *Mātrāvṛtta* du sanskrit et des prakrits, en sont sans doute un autre exemple, ainsi que semblent en témoigner leurs extrêmes variations prosodiques (voir Gerow / Entwistle 1993 : 600-601).

De plus, des recherches récentes (Banti/Giannattasio 1996, Dell/Elmedlaoui 2005) tendent à montrer que certaines traditions folkloriques ont, pour ainsi dire, une double organisation métrique : l'une basée sur le matériau linguistique, l'autre sur le matériau musical, la première pouvant être étudiée indépendamment de l'autre. Benoît de Cornulier (1989) avait déjà trouvé ce type de double structuration dans un texte comme « La Marseillaise » de Rouget de Lisle. Les résultats de Banti/Giannattasio et

de Dell/Elmedlaoui tendraient à faire penser que, dans certaines traditions culturelles tout au moins, cette double organisation n'a rien de rare. En fait, même dans la tradition française qu'étudie Cornulier, toute l'œuvre d'un chansonnier comme Béranger est analysable à la fois sur des critères prosodiques et des critères chrono-métriques. Cette double structuration se rencontre aussi parfois du côté de la poésie savante (Cornulier 2003).

Parallèlement à cela, à un autre niveau, il y a des ponts constants entre les formes folkloriques et les formes littéraires. On peut mentionner la tendance au binarisme, qui semble concerner l'ensemble des formes métriques (sur ce sujet, *cf.* déjà Lotz 1972 : 15 et Prince 1989 : 51) ; mais il s'agit aussi de propriétés concernant les macrostructures poétiques. Ces relations commencent tout juste à être étudiées³⁸ et semblent relever, en fait, d'une étude générale et typologique des strophes et des macrostructures poétiques, qui reste à construire.

Un autre point commun entre les métriques littéraires et les métriques folkloriques réside dans leur *complexité*. Dans les formes littéraires, l'artéfact humain peut intervenir crucialement et détacher plus ou moins les formes métriques de leur soubassement perceptif (voir, ici même, [15. *Dizain marotique*]). Si les métriques littéraires révèlent souvent une grande complexité, c'est parce qu'elles sont porteuses tout à la fois de traits linguistiques et cognitifs et de propriétés provenant de références historiques ou de la volonté des auteurs. Les métriques folkloriques ont une autre forme de complexité, qui réside dans les rapports complexes qu'entretiennent nos compétences musicale et linguistique (*cf.* Jackendoff 1989 : 18) et dans le continuum qui sépare les formes parlées des formes chantées (Banti/Giannattasio 2004). La complexité, quelle

³⁸ Notamment par Cornulier (1983, 1993, 1996) et Dell (2003a).

que soit sa nature, nécessite des méthodes de travail particulières, et des hypothèses fortes sur la cognition humaine. C'est un point qui rapproche les métriques folkloriques et les métriques littéraires.

Il apparaît donc que les catégories habituellement utilisées ne sont pas homogènes. On peut décider de qualifier d'isochronique la métrique de formes telles que la comptine, la chanson, etc.³⁹ Dans ce type de métrique, le mètre inclut des contraintes temporelles. Il reste à trouver un terme adéquat pour désigner les formes dont la métrique repose non pas sur des espaces de temps mais directement sur l'organisation du matériau linguistique. Dans ces formes, fondamentalement, le mètre inclut des équivalences et/ou des contrastes reposant sur des aspects prosodiques du langage (accent, quantité, syllabe, tons). Je propose de parler ici simplement de « métrique prosodique ». Le terme de « prosodie » se justifie doublement, par son origine et par son acception moderne. On sait que, originellement, on désignait par « prosodie » l'étude des vers quantitatifs grecs et latins. Aujourd'hui, on désigne par « prosodie » un branche de la phonologie qui étudie un certain nombre de phénomènes suprasegmentaux, tels l'accent, le poids, les tons... La métrique que l'on qualifiera ici de « prosodique » recouvre tout à la fois l'étude des aspects quantitatifs des métriques classiques et l'étude de divers phénomènes métriques trouvant leur origine dans la structure « prosodique » (au sens moderne) de la langue.

Ce qui rapproche la métrique isochronique de la métrique prosodique est leur caractère... métrique ! Toutes deux sont des systèmes de régularités itératives.

Ceci ne résout pas tous les problèmes, puisque le matériau prosodique intervient surtout au niveau micro-structurel, et ne permet guère de comprendre la structure

³⁹ Benoît de Cornulier (à paraître), parle de *chrono-metrics*.

hiérarchisée des strophes par exemple. La strophique et l'étude des formes fixes, si elles sont très anciennes et font l'objet d'une vénérable tradition, ont été généralement écartées de travaux d'orientation typologique : seules les migrations culturelles de ces formes d'un domaine linguistique à un autre ont généralement été étudiées, sous un angle le plus souvent historique et culturel (voir Brogan 1993). La hiérarchie des niveaux structurels posés par les strophes est clairement commune à la métrique folklorique et aux métriques lettrées, même si elle se fonde sur des matériaux partiellement différents, du fait de la présence ou non d'équivalences temporelles. Cette hiérarchie strophique pose, fondamentalement, des problèmes d'arborescence et de combinatoire.

En conséquence, je propose de diviser la typologie métrique en trois parties : 1. la métrique isochronique, 2. la métrique prosodique, 3. la métrique macrostructurale. Il semble que ce soient là les grandes catégories les meilleures à distinguer d'un point de vue « typologique ».

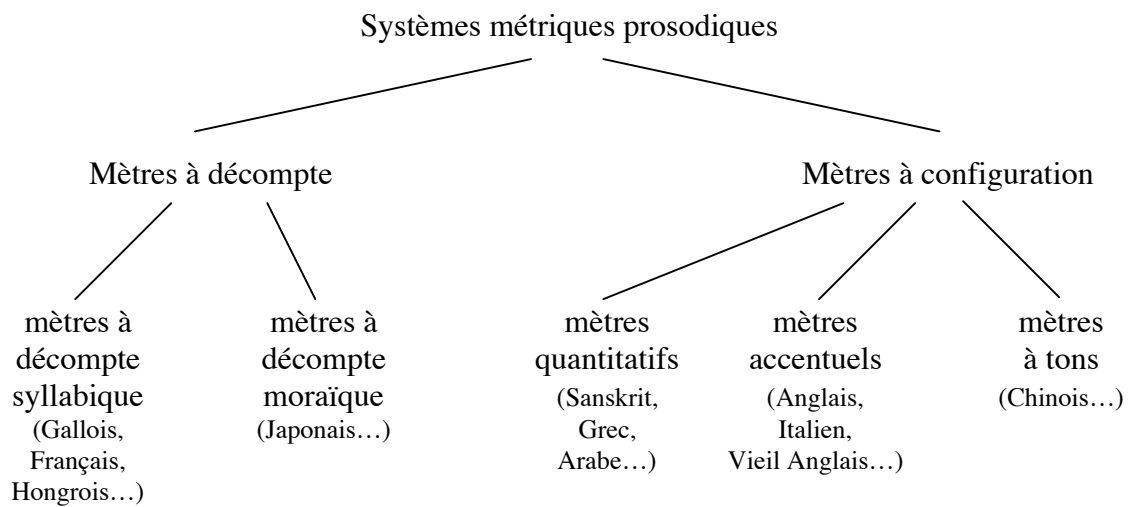
Il resterait à placer dans cet ensemble le « parallélisme canonique », caractéristique de nombreuses traditions orales⁴⁰, et souvent accompagné du style formulaire. Il s'agit le plus souvent de parallélismes syntaxiques et sémantiques entre des vers consécutifs. Mais ce type de phénomène, qui n'est pas proprement métrique (dans un texte donné, certains vers clés peuvent échapper au parallélisme, et le nombre de vers parallèles peut être variable), peut être considéré comme simplement un cas particulier de ce que Jakobson (1960) et ses disciples (Ruwet 1975) ont appelé l'« équivalence », et à ce titre ne fait pas partie des problèmes traités par la typologie

⁴⁰ Voir Jakobson (1973b : 234-279), Molino (1981), Fabb (1997 : 137-164), Banti/Giannattasio (2004 : 304-306).

métrique. Le parallélisme canonique existe d'ailleurs pour certaines traditions littéraires non métriques (Fabb 2002 : 175) et dans certaines langues il est utilisé sans que soit attestée de métrique prosodique (Banti/Giannattasio 2004 : 306).

3.4. Voici maintenant quelques réflexions concernant plus particulièrement les métriques prosodiques.

Les métriques prosodiques sont typiquement caractéristiques de corpus littéraires. En s'inspirant de Fabb (1997), on peut les classer de la manière suivante :



Les mètres à décompte sont caractérisés par le nombre de leurs syllabes ou de leurs mores. Leur patron métrique est constitué de positions métriques indifférenciées. C'est le nombre de ces positions qui est pertinent. Les mètres à configuration sont fondés sur des contrastes, entre syllabes accentuées ou inaccentuées par exemple, et sur l'organisation de ces contrastes. Leur patron métrique est constitué de deux types de positions, et ces types doivent correspondre à des catégories syllabiques différenciées, selon une organisation définie. Certaines positions métriques peuvent néanmoins être libres, c'est à dire rattachées indifféremment à n'importe quelle catégorie syllabique.

On a donc le sentiment d'avoir une typologie claire et cohérente.

Mais des complications apparaissent sitôt que l'on observe les sous-catégories des deux grands types représentés. En effet, ce classement pose le problème de la hiérarchie à adopter entre les types et sous-types de mètres. On pourrait inverser les choses et considérer les mètres à décompte ou à configuration comme des sous-types :

Systèmes métriques prosodiques :	mètres quantitatifs :	à décompte (Japonais...)
		à configuration (Sanskrit, Grec,...)
	mètres accentuels :	à décompte (Anglais, Italien, Vieil-Anglais...)
		à configuration (dol'nik...)
	mètres à tons :	à décompte (?)
		à configuration (Chinois ⁴¹)
	mètres syllabiques :	à décompte (Français, Hongrois)

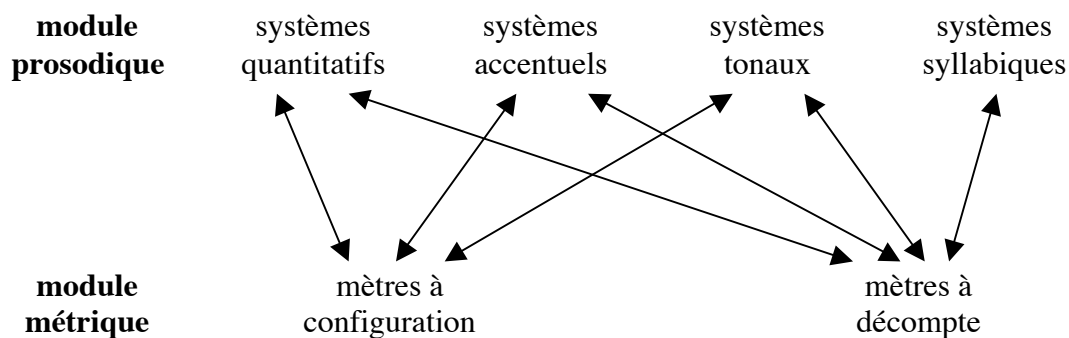
Ce modèle pose comme fondamentale la distinction des mètres engendrée par les types phonologiques. Le substrat linguistique de la constitution du mètre y est donc prépondérant. De plus, l'existence concomitante dans certaines langues de mètres à décompte et de mètres à configuration (comme en Somali, voir Banti/Giannattasio 1996)⁴² est un argument fort pour penser que la distinction entre mètres à décompte et mètres à configuration ne peut être constitutive que de sous-catégories, les quatre grandes familles proposées ci-dessus étant alors prépondérantes. Ce système conduit aussi à placer dans une même famille les mètres moraïques et les mètres quantitatifs : dans tous les cas, il s'agit de métriques fondées sur le poids syllabique, avec très souvent des variations dans le nombre de syllabes effectives (on devrait donc parler de mètres « pesés » plutôt que de mètres quantitatifs). La possibilité ou non de positions libres (*anceps positions*) dans le patron métrique, qui est importante dans le modèle de Fabb pour distinguer les mètres à décompte moraïque des mètres à configuration

⁴¹ Les recherches de Jakobson (1969 : 39, 41-42) et Chen (1979 : 380, 382) montrent bien que le vers régulier du chinois classique est un mètre à configuration (à pieds). Le nombre régulier des syllabes dans ce mètre n'est qu'une conséquence des règles qui permettent la bonne formation des pieds métriques (il ne s'agit pas d'un mètre à décompte, contrairement à l'avis de Frankel 1972 : 36).

⁴² Sur le Somali, voir aussi Fabb (1997 : 68-71), Banti/Giannattasio (2004 : 298-301), Fitzgerald (2006).

quantitatifs, est considérée ici comme simplement constitutive de deux variantes. Le classement des mètres anglais et italiens parmi les mètres à décompte est conforme aux études qui intègrent le pentamètre iambique et l'*endecasillabo* italien dans la catégorie du « décasyllabe européen », notamment sur la base d'arguments historiques (voir par exemple Duffell 2001), mais aussi, pour l'italien, sur la base de l'étude statistique des positions accentuelles (Gasparov 1987 : 330-332) ; par ailleurs, cette analyse est sans doute conforme à la théorie des grilles métriques à parenthésages (*bracketed grid theory*) qu'adopte Fabb aujourd'hui (2002, 2006 et Fabb/Halle à paraître). Ce modèle conduit aussi à considérer les mètres strictement « syllabiques » comme ne pouvant qu'être à décompte : les syllabes ne se distinguant pas les unes des autres dans ce modèle, on voit mal comment on pourrait les faire apparaître dans un ensemble configuré (qui présuppose au moins un contraste entre deux éléments différents).

On voit que selon que l'on adopte une hiérarchie ou une autre, on fait apparaître une compréhension différente des systèmes métriques. Les modèles sont donc productifs (ils créent des problèmes et conduisent à des hypothèses), ce dont on ne peut que se féliciter. Mais ces systèmes hiérarchisés, que ce soit celui inspiré de Fabb ou celui qui vient d'être proposé en alternative, présentent l'inconvénient de figer les choses de façon peut-être prématurée, et le métricien prudent préférera éventuellement envisager la chose sous la forme d'un système d'interaction entre deux modules que l'on peut qualifier de module prosodique et de module métrique :



Ce modèle a les mêmes conséquences que le précédent en ce qui concerne le regroupement des langues, mais il ne présuppose pas de hiérarchie entre les niveaux métrique et prosodique.

3.5. Je termine par quelques considérations sur la typologie des rimes. Pour faciliter leur compréhension, je note l'accent tonique dans les exemples de rimes empruntés à des langues étrangères.

La rime est bien souvent incorrectement décrite par les métriciens. Il y a d'abord ceux qui la définissent comme une équivalence syllabique entre deux ou plusieurs fin de vers. Il suffit de quelques secondes pour s'apercevoir que, très généralement, ce ne sont pas des syllabes complètes qui sont mises en équivalence par la rime. Les rimes *fáde* : *sháde* (Shakespeare, sonnet 18) ou *behóld* : *cóld* (*id.*, sonnet 73), de toute évidence, ne mettent pas en équivalence deux syllabes complètes. Holtman (1996 : 110-111, 141-152) considère que la rime inclut une contrainte d'identité pour les rimes (au sens phonologique) des syllabes, et une contrainte de contraste pour leurs attaques. Nigel Fabb (1997 : 117), a défendu la même idée : « rhyme involves nuclei and codas but different onsets ». Dans ce cas, on pourrait considérer que la base linguistique sur laquelle se construisent les contraintes pesant sur la rime métrique est la syllabe dans son ensemble. Mais cette manière de voir est démentie par l'existence de la rime

« riche », où l'attaque de la syllabe entre également dans l'équivalence phonétique

Voici des exemples de rimes riches :

monstrés : oultrés (Marot, *Psaumes de David*, introduction)
I may : of May (Chaucer, *The Knight's Tale*, vv. 1461-1462)
receívest : deceívest (Shakespeare, *Sonnets*, 40)

On pourrait penser que, dans certaines traditions, l'attaque de la syllabe ferait l'objet d'une contrainte d'identité à la rime, alors que dans d'autres traditions elle ferait l'objet au contraire d'une contrainte de contraste. Ainsi, la rime riche est tout à fait rare et exceptionnelle en anglais, tout au moins après Chaucer (Hottman 1996 : 177-179). Par contre, en français, ainsi que le remarque Holtman (1996 : 284), la rime riche est souvent recherchée. L'identité ou le contraste de la consonne d'appui peuvent donc être envisagés comme des contraintes violables, à la manière de la théorie de l'optimalité. C'est ce que fait Holtman. Mais par son travail d'ordonnement des contraintes, Holtman ne parvient qu'à discriminer des « styles », souvent simultanément applicables chez un même poète voire à l'intérieur d'un même poème. On attendrait pourtant de la théorie de l'optimalité des prédictions sur des ordonnancements de contraintes variant avec les langues, non avec les « styles ». Les données disponibles pour le français tendent à montrer que, en général, l'attaque peut être tantôt identique tantôt différenciée, et ce chez un même poète et dans un même poème. Dans cette langue, l'attaque n'est donc pas du tout contrainte, tout au moins sur le plan métrique (certaines options esthétiques et culturelles peuvent rendre la rime riche plus probable pour certaines terminaisons, sans qu'il y ait là de contrainte métrique — voir Aroui 2005). En anglais, quoique la rime riche soit exceptionnelle, elle n'est pas inexistante, ainsi que l'atteste l'exemple de Shakespeare donné ci-dessus. Sa rareté tient peut être davantage à la

difficulté de fabriquer des rimes riches en anglais (raison linguistique) qu'à des contraintes de nature purement métrique.

Si la rime ne recoupe pas la notion de syllabe dans son ensemble, on pourrait cependant penser qu'elle se construit sur une partie de cette dernière. On peut alors mettre en rapport la rime des métriciens, et la rime des phonologues. Mais, là encore, sans même prendre en compte la rime riche, il suffit de parcourir quelques secondes un corpus rimé pour falsifier cette caractérisation. Car sinon, que faire de rimes comme *sháken : táken* (Shakespeare, sonnet 116), *encore : l'Aurore* (Ronsard, *Amours de Cassandre* I, 20) ? De toute évidence, la rime métrique a peu à voir avec la rime phonologique. Dans ces exemples, les rimes métriques commencent sur la voyelle pénultième, qui est tonique, et continuent l'équivalence phonétique sur l'éventuelle syllabe post-tonique. Ces rimes sont légion et, dans de nombreuses langues, suffisent à montrer qu'une rime métrique ne se résume pas nécessairement à une rime phonologique. C'est encore plus net dans des langues qui connaissent les mots proparoxytons, où la rime peut intégrer deux syllabes post-toniques :

scéndere : réndere : préndere (Dante, *Paradiso*, XXVI, 129)⁴³
gymnástical : ecclesiástical (Byron, « Beppo »)

C'est la rime que les italiens appellent *sdrucchiola*. En anglais, on parle de *triple rhyme*. Ces rimes commençant sur l'antépénultième voyelle d'un vers proparoxyton sont relativement rares et sont bien entendu inexistantes dans les langues qui, comme le français, tout en ayant une poésie rimée, n'ont pas de mots proparoxytons. La théorie de l'optimalité, telle que l'utilise Holtman, a du mal à rendre compte d'un phénomène rare mais parfaitement grammatical. Ici la rareté est doublement justifiée : d'une part du

⁴³ Merci à Oreste Floquet pour m'avoir aidé à localiser cet exemple.

fait de la rareté des mots proparoxytons en anglais et en italien, d'autre part du fait de la rareté encore plus grande des mots proparoxytoniques rimants.

On peut néanmoins remarquer qu'il y a un point de jonction entre la rime des métriciens et la rime des phonologues : « en effet, la rime (métrique) commence très exactement avec la rime (phonologique) d'une syllabe, même si elle peut s'étendre au-delà » (Aroui 2005 : 191-192, note 2). Néanmoins, on a vu ci-dessus (pp. 44-45) que ce n'était pas un argument suffisant pour maintenir une analogie entre rime des métriciens et celle des phonologues.

On pourrait alors se demander si la rime ne dépend pas plutôt du « pied prosodique ». Cette notion vient de la théorie de la hiérarchie prosodique⁴⁴. Un pied prosodique est un constituant prosodique supérieur à la syllabe et inférieur au mot prosodique (ou, selon les modèles, au groupe clitique). Le pied prosodique n'est pas nécessairement branchant et peut, le cas échéant, correspondre à une seule syllabe. La rime masculine serait un cas de pied prosodique formé d'une seule syllabe. La rime féminine serait par contre un cas de pied prosodique formé de deux syllabes. Mais cette approche, envisagée par Holtman (1996), a deux écueils. D'abord, on retrouve l'un des problèmes qui se posait quand on mettait en relation la rime et la syllabe : l'absence de contrainte reposant sur l'attaque syllabique empêchait de voir dans la rime une équivalence de type syllabique ; de même, l'attaque du pied prosodique semble être non contrainte quand il s'agit de faire des rimes ; il n'y a donc pas de correspondance parfaite entre le niveau « rime » et le niveau « pied prosodique » ; ensuite, et surtout, les « rimes mosaïques » (*mosaic rhymes*) de l'anglais, dont l'une des occurrences au moins

⁴⁴ Pour une présentation rapide de cette théorie et une application de celle-ci à la métrique, voir Hayes (1989). Voir aussi Hanson/Kiparsky (1996).

inclut une frontière de mot quelque part après sa voyelle tonique, sont là pour montrer clairement que la rime ne correspond pas au pied prosodique :

bówes : inów is (Chaucer, « The Parliament of Fowls »)
shów it : bestów it (Shakespeare, *Sonnets*, 26)
Spániard : tányard : mán yard (Byron, « Beppo »)

La deuxième instance de la rime de Chaucer, la troisième de celle de Byron, ne correspondent manifestement pas à un constituant prosodique. C'est le cas pour les deux occurrences de la rime de Shakespeare⁴⁵. Holtman (1996 : 120, 123-124, 181-183), remarquant la rareté de la rime mosaïque, a proposé de caractériser celle-ci comme faisant partie d'un « style » rimique qui reposerait uniquement sur des contraintes métriques, alors que les « styles » rimiques excluant la rime mosaïque pourraient être définis comme se construisant à partir du pied prosodique. A cela, on fait deux objections : 1. Ce n'est pas parce qu'une construction donnée n'est pas présente dans un corpus que l'on peut en induire que cette construction ne fait pas partie de la « grammaire » dont relève ce corpus (voir Barra Jover 2000) ; 2. Même dans les « styles » qui relèveraient du pied prosodique, subsiste le problème de l'attaque du pied prosodique, qui semble ne pas être contrainte au niveau de la rime.

Le rôle que le contexte droit de la dernière voyelle masculine peut avoir dans la constitution du mètre peut être débattu. Beaucoup de métriciens pensent que ces syllabes post-toniques de fin de vers sont « extramétriques », c'est-à-dire ne sont rattachées à aucune des positions constitutives du mètre. A l'opposé, Alan Prince (1989 : 52-53) a proposé de rattacher ces syllabes de fin de vers (ou de sous-vers) à la

⁴⁵ On a là l'ébauche d'une distinction entre deux types de rimes mosaïques (Holtman 1996 : 275-283) : d'une part (comme ci-dessus avec les exemples de Chaucer et de Byron), les rimes mosaïques asymétriques (*asymetric mosaic rhymes*), où l'une des instances de la rime est construite sur la base d'un seul item lexical, alors qu'une autre instance est construite sur la base de plus d'un item lexical ; d'autre part, les rimes mosaïques symétriques (*symetric mosaic rhymes*), où toutes les occurrences de la rime sont construites sur la base de plus d'un item lexical (comme dans l'exemple de Shakespeare ci-dessus).

dernière position du mètre ou du colon. Cornulier a défendu l'idée de l'extramétrie, et l'a consolidée par un certain nombre d'arguments indépendants. Il remarque que l'équivalence rimique commence à la dernière voyelle masculine du vers alors que l'équivalence métrique peut être envisagée comme se terminant sur cette voyelle, les éventuelles voyelles post-toniques (féminines) n'étant pas rattachées à l'une des positions constitutives du mètre. La symétrie qui en résulte est troublante. La voyelle en question est donc le point de convergence de deux équivalences, l'équivalence métrique et l'équivalence rimique. En ce sens, elle joue un rôle clé à l'intérieur du vers, et on peut la qualifier de « voyelle fondamentale » (Cornulier 1997). L'équivalence métrique s'étend sur la partie du vers que Cornulier appelle *anatonique* (c'est-à-dire le contexte gauche du vers jusqu'à la dernière voyelle tonique, celle-ci incluse dans ce contexte) ; l'équivalence rimique s'étend sur la partie du vers que Cornulier appelle *catatonique* (c'est à dire le contexte droit du vers à partir de la dernière voyelle tonique, celle-ci incluse dans ce contexte). En 2005, Cornulier a donné de nombreux nouveaux arguments en faveur de sa thèse, ainsi qu'on l'a vu ci-dessus (pp. 44-46).

La symétrie qui caractérise l'équivalence métrique (« anatonique ») et l'équivalence rimique (« catatonique ») dans la modèle de Cornulier est frappante. Il ne faudrait pas pour autant en conclure que la partie catatonique du vers est nécessairement dévolue à l'équivalence rimique. L'existence (massive, voire constante, dans certaines langues) du vers blanc est là pour le rappeler. La « théorie » de Cornulier n'implique pas nécessairement que ce qui dans le vers est à droite de la dernière voyelle tonique fasse nécessairement partie d'un objet rimique. Cet ensemble peut être simplement « extramétrique », comme le dit la tradition.

Un argument en faveur de l'extramétricit  des voyelles post-toniques de fin de vers peut être le comportement particulier des séquences syllabiques dans ces positions. Ainsi, en français classique, une séquence V C# est permise en fin de vers, mais pas à l'intérieur du vers, pas même à la césure (voir Morin 2000). On peut donc y voir une séquence phonémique qui peut se réaliser au sein de l'équivalence rimique, mais pas au sein de l'équivalence métrique. Une autre analyse est toujours possible, conforme à la position de Prince (1989 : 52-53) : on peut voir dans ces séquences des suites phonémiques qui ne sont possibles que sur le bord droit du mètre, quand sa dernière position forte est branchante. Mais cette manière de voir semble plus complexe, et devrait donc être soutenue par de forts arguments indépendants pour être défendue.

Je n'ai rien dit ici de la « rime générique » (*generic rhyme*) de la tradition celtique (galloise, gaélique, irlandaise), où des consonnes différentes peuvent rimer entre elles pourvu qu'elles appartiennent à une même classe prédéfinie (voir Dunn 1993 et Dunn/Brogan 1993). Ces classes, qui se distinguent les une des autres par des degrés de sonorité (Holtman 1996 : 222, note 17), seraient à étudier de près dans le cadre d'une typologie générale de la rime.

Holtman (1996 : 112, 130) pense que le « domaine » de la rime est le vers. Autrement dit, la rime permettrait d'établir des équivalences entre des vers. Prise au pied de la lettre, cette position aurait des conséquences énormes pour la théorie métrique. Par exemple, il faudrait accepter l'idée d'une correspondance discontinue dans une strophe rimée sur le schéma (abab). Pourtant, de nombreux arguments font penser qu'une telle strophe est formée de deux constituants (ab) et (ab). La rime permettrait donc d'établir des correspondances entre ces constituants plus qu'entre les vers eux-mêmes. En témoignent les traditions qui par exemple connaissent des strophes

rimées (xaxa), où il apparaît assez clairement que ce sont les constituants en question qui riment, et non les vers⁴⁶. Si la fonction de la rime est d'établir des correspondances entre des constituants supérieurs au vers, il est légitime de la classer dans la métrique macrostructurale, même si elle peut faire l'objet d'une étude indépendante de ses propriétés linguistiques.

⁴⁶ C'est le cas, notamment, dans la tradition chinoise (voir Jakobson 1969 : 41) et dans certaines chansons folkloriques anglaises (Hayes/MacEachern 1996).

1.4. BIBLIOGRAPHIE DU PREMIER VOLUME

- AÏSSAOUI, Zoubida (2001) : *Analyse linguistique d'un poème de Verlaine*, « *Il pleure dans mon cœur* », Romances sans paroles, *Ariettes oubliées, III*, mémoire de maîtrise dirigé par Jean-Louis AROUI, Saint-Denis, Université Paris VIII, Sciences du Langage.
- ÁRNASON, Kristján (2006) : « The rise of the quatrain in Germanic : musicality and word based rhythm in eddic meters », in B. E. DRESHER & N. FRIEDBERG, eds, *Formal Approaches to Poetry. Recent Developments in Metrics*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, pp. 151-169.
- AROU, Jean-Louis (1993a) : « Linguistique et sciences cognitives : Aristote ou Platon ? D'un adepte confronté à l'avocat du diable », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 22, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 125-136.
- (1993b) : « Forme strophique et sens chez Verlaine », *Poétique*, 95 'Le vers, la strophe', Paris, Seuil, pp. 277-299.
- (1994a) : « Le monostiche verlainien », *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 108-128.
- (1994b) : « Poétique des strophes verlainiennes : analyse métrique et comparée » [présentation de ma thèse, alors en préparation], *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 192-193.
- (1994c) : « La poésie scaldique : présentation », *Mezura*, 31, Paris, Publications Langues'O, 17 pp.
- (1995a) : « Critique de la strophe mazaleyrienne », *Le Français Moderne*, 63 : 1, Paris, C.I.L.F., pp. 72-84.
- (1995b) : « Les strophes : principes de formalisation », *Poétique et métrique*, 1, Rapports de recherches de l'URA 1720 - Axe Poétique, Paris, C.N.R.S., pp. 54-98.
- (1996a) : « Rimbaud : les rimes d'une *Larme* », *Parade sauvage*, 13, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 24-44.
- (1996b) : Compte-rendu de A. FONGARO, *Segments métriques dans la prose d'« Illuminations »*, *Parade sauvage*, 13, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 156-159.
- (1996c) : « L'interface forme/sens en poétique (post-)jakobsonienne », *Langue française*, 110, Paris, Larousse, mai, pp. 4-15 (bibliographie collective pp. 118-125).
- (1996d) : « Quand Verlaine écrit des dizains : les "coppées" », *L'école des Lettres II*, pp. 136-151.
- (1996e) : « Le distique verlainien », *Revue Verlaine*, 3-4, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 75-88.
- (1996f) : *Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat régime unique, Saint-Denis, Université Paris VIII.
- (1997 [s. d.]) : « Prolégomènes à une grammaire des strophes », in C. VETTERS, éd., *Actes de la Première rencontre de jeunes linguistes* [17 et 18 mars 1995], Dunkerque, Université du littoral, Centre d'Études Linguistiques, pp. 1-10.
- (1998) : « Pour la poétique jakobsonienne : essai de microanalyse des "Mewlips" », in E. J. KLOCZKO, éd., *Tolkien en France*, [s.l.], A.R.D.A., pp. 57-74. [publié sans l'autorisation de l'auteur].
- (1999a) : Compte-rendu de B. de CORNULIER, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, *Le Français Moderne*, 67 : 1, Paris, C.I.L.F., pp. 94-100.

- (1999b) : Compte-rendu de G. LOTE, *Histoire du vers français*, tome IX, *Le XVIII^e siècle III, Les genres et les formes. La versification. Du classicisme au romantisme, Le Français Moderne*, 67 : 1, Paris, C.I.L.F., pp. 101-105.
- (2000a) : Compte-rendu de I.-R. CHOI-DIEL, *Evocation et cognition. Le reflet dans l'eau en poésie et en musique à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle*, thèse de doctorat, *Revue Verlaine*, 6, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 225-230.
- (2000b) : « Les tercets verlainiens », in J.-M. GOUVARD & S. MURPHY, éd., *Verlaine à la loupe* (Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996), Paris, Champion, pp. 225-242.
- (2000c) : « Bibliographie », in M. MURAT, éd., *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 373-397. [En collaboration avec Michel MURAT, Jean-Michel GOUVARD, Benoît de CORNULIER].
- (2000d) : « Nouvelles considérations sur les strophes », *Degrés*, 104, pp. e1-16.
- (2001) : Compte-rendu de M. UEDA, *Les alexandrins de Rimbaud : mètre et rythme*, thèse de doctorat, *Parade sauvage*, 17-18, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 386-393.
- (2002a) : « Métrique des sonnets verlainiens », *Revue Verlaine*, 7-8, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud. p. 149-268.
- (2002b) : Compte-rendu de J.-M. GOUVARD, *Critique du vers*, *Revue Verlaine*, 7-8, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 299-314.
- (2002c) : « In Memoriam Nicolas Ruwet, 1933-2001 », *Le Français Moderne*, 70:1, Paris, C.I.L.F., pp. 109-111. [En collaboration avec A. ZRIBI-HERTZ].
- (2003a), éd. : *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, 608 pp.
- (2003b) : « Présentation », in J.-L. AROUI, éd., *Le sens et la mesure. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, pp. 7-12.
- (2003c) : « Hyper-rime et métrarime en poésie française au XIX^e siècle », in J.-L. AROUI, éd., *Le sens et la mesure. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, pp. 415-440.
- (2004) : Compte-rendu de I.-R. CHOI-DIEL, *Évocation et cognition. Reflets dans l'eau*, *Revue Verlaine*, 9, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 314-322.
- (2005a) : « Rime et richesse des rimes en versification française classique », in M. MURAT, éd., *Poétique de la rime*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 179-218.
- (2005b) : Compte-rendu de M. MURAT, *L'art de Rimbaud*, *Le Français Moderne*, 73:2, Paris, C.I.L.F., pp. 273-275.
- (2005c) : « Éditer les "dizains réalistes" », *Degrés*, 121-122, Bruxelles, pp. g-1-23.
- (2005d) : « Évocation et cognition. À propos d'un ouvrage récent », *Travaux de linguistique*, 51:2, Bruxelles, Duculot, pp. 135-155.
- (à paraître) : « Les triolets de Verlaine : métrique, datation, attributions », à paraître dans la *Revue des Sciences Humaines*, numéro spécial 'Forces de Verlaine', sous la direction de Yann FRÉMY.
- (à paraître) : « Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine. Gros plan sur une thèse récente », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 5.

- (à paraître) : « Remarques métriques sur le sonnet français », *Studi francesi*, 147, septembre-décembre 2005.
 - (à paraître), ed. : *Towards a Typology of Poetic Forms*.
 - (à paraître) : « Metrical Structure of the European Sonnet », à paraître dans J.-L. AROUÏ, ed., *Towards a Typology of Poetic Forms*.
 - (à paraître) : « “L’Allée” : sonnet renversé ou rimes mêlées ? Réponse à Alain Chevrier », à paraître dans *Revue Verlaine*, 10, 2006.
 - (à paraître) : « Métrique, perception et valeurs culturelles du XIV^e au XVI^e siècles : le dizain “marotique” », tapuscrit.
 - (en préparation) : *Bibliographie critique et chronologique des études sur la strophe française : 1900-2003*.
 - (en préparation) : *Verlaine, l’architecture du poème*.
 - (en préparation) : *Une forme, un genre : le « coppée » ou dizain réaliste. Histoire et anthologie*.
 - (en préparation) : *Introduction à la Poétique du français* (manuel).
 - (en préparation) : *Essais de métrique française et comparée. Superstructures métriques*.
 - (en préparation) : « Apollinaire : L’Adieu ».
- ATTRIDGE, Derek (1989) : « Linguistic Theory and Literary Criticism : *The Rhythms of English Poetry* revisited », in P. KIPARSKY & G. YOUMANS, eds, *Phonetics and Phonology*, 1, *Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press, pp. 183-199.
- BANTI, Giorgio / GIANNATTASIO, Francesco (1996) : « Music and metre in Somali poetry », in R.J. HAYWARD & I.M. LEWIS, eds, *Voice and Power. The Culture of Language in North-East Africa (African Languages and Cultures, supplement, 3)*, Oxford, Oxford University Press, pp. 83-127.
- (2004) : « Poetry », in A. DURANTI, ed, *A Companion to Linguistic Anthropology*, Malden/Oxford, Blackwell, pp. 290-320.
- BANVILLE, Théodore de (1842) : *Les Cariatides*, Paris, Pilout.
- BARBIER, Auguste (1973 [1832]) : *Il Pianto suivi de Iambes*, Genève, Slatkine reprints.
- BAUER, Franck (1992) : « Larme », mns, inédit.
- BEAUDOUIN, Valérie (2002) : *Mètre et rythmes du vers classique. Corneille et Racine*, Paris, Champion, coll. ‘Lettres Numériques’.
- BILLY, Dominique (1989) : *L’architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section Française de l’Association Internationale d’Etudes Occitanes.
- (2000a) : « La rime androgyne. D’une métaphore métrique chez Verlaine », in M. MURAT éd., *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, coll. ‘Métrique française et comparée’, pp. 297-347.
- (2000b) : « Le nombre de la rime », *Degrés*, 104, pp. f1-24.
- BILLY, Dominique / CORNULIER, Benoît de / GOUVARD, Jean-Michel, eds. (1993) : *Langue française*, 99, ‘Métrique française et métrique accentuelle’, Paris, Larousse.
- BRIZEUX, Auguste (1852) : *Primel et Nola*, Paris, Garnier.
- (1853) : *Marie. La fleur d’or. Primel et Nola*, Paris, Garnier.
- (1855) : *Histoires poétiques*, Paris, Victor Lecou.

- (1860a): *Œuvres complètes de Auguste Brizeux*, précédées d'une notice par Saint-René Taillandier, tome premier, *Marie — Les Bretons — La Harpe d'Armorique — Sagesse de Bretagne*, Paris, Michel Lévy Frères.
- (1860b) : *Œuvres complètes de Auguste Brizeux*, précédées d'une notice par Saint-René Taillandier, tome second, *La fleur d'or — Histoires poétiques — Cycle — Poétique nouvelle*, Paris, Michel Lévy Frères.
- BROGAN, T.V.F. (1993) : « Prosody », in A. PREMINGER & T.V.F. BROGAN, eds, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 982-994.
- BROWN, Edward J. (1987) : « Roman Jakobson: The Unity of His Thought on Verbal Art », in K. POMORSKA, E. CHODAKOWSKA, H. MCLEAN, B. VINE, eds., *Language, Poetry and Poetics. The Generation of the 1890s : Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij*, Proceedings of the first Roman Jakobson Colloquium, at the Massachusetts Institute of Technology, (October 5-6, 1984), Berlin/New York/Amsterdam, Mouton de Gruyter, pp. 233-256.
- BUFFARD-MORET, Brigitte (2003) : « La chanson marotique : essai de définition de la chanson dans la poésie française du XVI^e siècle », in J.-L. AROUI, éd., *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, pp. 441-457.
- (2004) : *De l'analyse du vers à l'histoire de la chanson poétique. Questions de versification et de stylistique*, Dossier de candidature au diplôme d'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Nantes.

- CARVALHO, Joaquim Brandão de (2004) : « La valeur d'un phonème est-elle universelle ? Réflexions sur une évolution récente en phonologie », tapuscrit, inédit, 12 pp.
- CHASLE, Nathalie (2004) : *Approche perceptuelle des adaptations d'emprunts et le rôle de l'orthographe*, mémoire de maîtrise dirigé par Sharon PEPPERKAMP, Saint-Denis, Université Paris VIII, Sciences du Langage.
- CHATELAIN, Henri (1974 [1907]) : *Recherches sur le vers français au XV^e siècle. Rimes, mètres et strophes*, Genève, Slatkine.
- CHEN, Matthew Y. (1979) : « Metrical Structure : Evidence from Chinese Poetry », *Linguistic Inquiry*, 10:3, pp. 371-420.
- CHEVALIER, Jean-Claude (1997) : « Trubetzkoy, Jakobson et la France, 1919-1939 », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 33-46.
- CHEVRIER, Alain (2004) : « L'Allée n'est pas un sonnet : réfutation d'une hypothèse », *Revue Verlaine*, 9, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 124-133.
- (2005) : « Iconicité et symétrie : inversion et autres variations strophiques du sonnet chez Auguste Brizeux », *Poétique*, 143, Paris, Seuil, pp. 323-342.
- CHOI-DIEL, In-Ryeong (2001) : *Evocation et cognition. Reflets dans l'eau*, préface de Marc Dominicy, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. 'Sciences du langage', 2001.
- CORNULIER, Benoît de (1982) : *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. 'Travaux Linguistiques'.
- (1983) : « Note sur la chanson de Musset A *Saint-Blaise* ; en complément d'une analyse de Nicolas Ruwet », *Le Français Moderne*, 51:1, Paris, C.I.L.F., pp. 28-35.
- (1986) : « Sur la notion de consonne et de syllabe en français », *Linguisticae Investigationes*, X:2, pp. 275-287.

- (1989) : « La Marseillaise et la Marseillaise. Le poème sous le chant », *Poétique*, 77, Paris, Seuil, pp. 113-127.
 - (1993) : « Métrique littéraire et métrique de chant : sur une “Chanson pour elle” de Verlaine », *Revue Verlaine*, 1, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 167-178.
 - (1995) : *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon.
 - (1996) : « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraires française », in C. COATES ed., *Repression and Expression. Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, New York, Washington, D.C./Baltimore, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Vienna, Paris, Peter Lang, pp. 309-337.
 - (1997) : « Aspects du papillonnage métrique de La Fontaine dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* non sans un rappel de Maître Clement », *Cahiers du Centre D'Études Métriques*, 3, Université de Nantes, Maison des Sciences de l'Homme Ange Guépin, Centre d'Études Métriques, pp. 73-87.
 - (1997) : « Voyelle fondamentale, énonciation pendante et représentation de constituant », tapuscrit, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, C.E.M., 12 pp.
 - (1999) : *Petit dictionnaire de métrique*, polycopié, Université de Nantes, Centre d'Études Métriques.
 - (2003) : « Rime et répétition dans le *Voir Dit* de Machaut (vers 1-1365) », tapuscrit.
 - (2005) : « Rime et contre-rime en tradition orale et littéraire », in M. MURAT, éd., *Poétique de la rime*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 125-178.
 - (à paraître) : « Mini-rythms : on certain minimal chrono-metric forms », in J.-L. AROUI, ed, *Towards a typology of poetic forms*, 11 pp.
- CULLER, Jonathan (1975) : *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, chapter 3, « Jakobson's Poetic Analyses », London, Routledge & Kegan Paul, pp. 55-74.
- DAOUDI, Hanane (2002) : *L'expression de la péjoration en français*, mémoire de D.E.A. dirigé par Pierre CADIOT, Saint-Denis, Université Paris VIII, Sciences du Langage.
- DELL, François (2003) : « Répétitions parallèles dans les paroles et dans la musique des chansons », in J.-L. AROUI, éd., *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, pp. 499-522.
- DELL, François / ELMEDLAOUI, Mohamed (2005) : « Mot, vers et domaine de syllabation dans la chanson chleuhe », tapuscrit, 30 pp.
- DELVENNE, Sylvie / MICHAUX, Christine / DOMINICY, Marc (2005) : *Oralités. Catégoriser l'impensable. La figure du « musulman » dans les témoignages de rescapés des camps nazis*, Université Libre de Bruxelles, Unité de recherche 'Sources audiovisuelles en histoire contemporaine'.
- DENNES, Maryse (1997) : « L'influence de Husserl en Russie au début du XXème siècle et son impact sur les émigrés russes de Prague », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 47-68.
- DOMINICY, Marc (2002) : « Évocation directe et évocation indirecte. Comment narrer en poésie ? », *Degrés*, 111, pp. c-1-25.

- DOMINICY, Marc / NASTA, Mihai (1993) : « Métrique accentuelle et métrique quantitative », *Langue française*, 99, pp. 75-96.
- DUFFELL, Martin J. (2001) : « From Vidal to Lentini. History, Heresy, and Metrics », *Belgian Journal of Linguistics*, 15, *Linguistic Approaches to Poetry*, Amsterdam, Benjamins, pp. 151-171.
- DUNN, Charles W. (1993) : « Generic rhyme », in A. PREMINGER & T.V.F. BROGAN, eds, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press p. 453.
- DUNN, Charles W. / BROGAN, T. V. F. (1993) : « Celtic prosody », in A. PREMINGER & T.V.F. BROGAN, eds, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 177-179.
- ĐUROVIČ, Ľubomír (1997) : « The Ontology of the Phoneme in Early Prague Linguistic Circle », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 69-76.
- ERLICH, Victor (1973) : « Roman Jakobson : Grammar of Poetry and Poetry of Grammar », in S. CHATMAN, ed., *Approaches to Poetics*, New York/London, Columbia University Press, pp. 1-27.
- FABB, Nigel (1997) : *Linguistics and Literature. Language in the Verbal Arts of the World*, Oxford, Blackwell.
- (2002) : *Language and Literary Structure. The linguistic analysis of form in verse and narrative*, Cambridge [U.K.], Cambridge University Press.
- (2006) : « Generated metrical form and implied metrical form », in B. E. DRESHER & N. FRIEDBERG, eds, *Formal Approaches to Poetry. Recent Developments in Metrics*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, pp. 77-91.
- FABB, Nigel / HALLE, Morris (à paraître) : « Pairs and triplets. A theory of metrical verse », in J.-L. AROUI, ed, *Towards a typology of poetic forms*, 33 pp.
- FITZGERALD, Colleen M. (2006) : « Iambic meter in Somali », in B. E. DRESHER & N. FRIEDBERG, eds, *Formal Approaches to Poetry. Recent Developments in Metrics*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, pp. 193-207.
- FLOUPETTE, Adoré [Henri BEAUCLAIR & Gabriel VICAIRE] (1995) : *Les Délivrescences. Poèmes décadents d'Adoré Floupette. Avec sa vie par Marius Tapora*, Bassac, Plein Chant [Fac-similé de l'édition de 1885].
- FOUCHÉ, Pierre (1961) : *Phonétique historique du français*, volume III, *Les consonnes et index général*, Paris, Klincksieck.
- FRANK, István (1966) : *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, tome premier, *Introduction et répertoire*, Paris, Champion, 'Bibliothèque de l'École des Hautes Études'.
- FRANKEL, Hans H. (1972) : « Classical Chinese », in W.K. WIMSATT, ed, *Versification. Major Language Types*, New York, Modern Language Association, New York University Press, pp. 22-37.
- FRIEDBERG, Nila (2005) : « Brodsky's Auden : On Meter, Meaning, and Translation », à paraître in J.-L. AROUI, ed, *Towards a Typology of Poetic Forms*.

- GADET, Françoise (1997) : « Fonctionnalisme et thérapeutique », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 91-108.
- GASPAROV, Boris (1997) : « Futurism and Phonology : Futurist Roots of Jakobson's Approach to Language », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'Est et l'Ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 109-129.
- GASPAROV, M. L. (1987) : « A Probability Model of Verse (English, Latin, French, Italian, Spanish, Portuguese) », *Style*, 21:3, 'New Metrics', Northern Illinois University, pp. 322-358.
- GAUDIN, Paul (1870) : *Du rondeau. Du triolet. Du sonnet*, Paris, Librairie Centrale (J. Lemer).
- Gazette rimée (La)* (1867), Paris, Lemerre : n° 1 (20 février), n° 2 (20 mars), n° 3 (20 avril), n° 5 (20 juin).
- GEROW, Edwin / ENTWISTLE, Allen W. (1993) : « Indian prosody », in A. PREMINGER & T.V.F. BROGAN, eds, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 600-603.
- GHILS, Paul (1994) : *Les tensions du langage. La linguistique de Jakobson entre le binarisme et la contradiction*, Bern-Berlin-Frankfurt/M-New York-Paris-Wien, Peter Lang, 'Publications Universitaires Européennes'.
- GRIMAUD, Michel / BALDWIN, Lawrence (1993) : « Versification cognitive : la strophe », *Poétique*, 95, 'Le vers, la strophe', Paris, Seuil, pp. 259-276.
- HANSON, Kristin / KIPARSKY, Paul : « A parametric theory of poetic meter », *Language*, 72:2, pp. 287-335.
- HAYES, Bruce (1988) : « Metrics and phonological theory », in F. Y. NEWMAYER, ed., *Linguistics : The Cambridge Survey*, II, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, pp. 220-249.
- (1989) : « The prosodic hierarchy in meter », in P. KIPARSKY & G. YOUMANS, eds, *Phonetics and Phonology*, I, *Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press, pp. 201-260.
- HAYES, Bruce / MacEACHERN, Margaret (1996) : « Are there lines in folk poetry ? », in *UCLA Working Papers in Phonology*, 1, pp. 125-142.
- HOLTMAN, Astrid (1996) : *A generative theory of rhyme : an optimality approach*, PhD dissertation, Utrecht, Utrecht University, Faculty of Humanities, Research Institute for Language and Speech (OTS).
- JACKENDOFF, Ray (1989) : « A comparison of rhythmic structures in music and language », in P. KIPARSKY & G. YOUMANS, eds, *Phonetics and Phonology*, 1, *Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press, pp. 15-44.
- JACOB, François / JAKOBSON, Roman / LÉVI-STRAUSS, Claude / L'HÉRITIER, Philippe (1968) : « Vivre et parler », *Les lettres françaises*, n° 1221 (14-20 fév.), pp. 3-7 et n° 1222 (21-28 fév.), pp. 4-5.
- JAKOBSON, Roman (1960) : « Closing statements : Linguistics and Poetics », in T. A. SEBEEK ed., *Style in language*, John Wiley and sons, New York, pp. 350-377.
- (1969) : « Le dessin prosodique ou le principe modulaire dans le Vers Régulier chinois », *Change*, 2, pp. 39-48.
- (1972) : « Entretien du 16 août 1968 à Brno », *Change*, 10, pp. 99-101.

- (1973a) : « Entretien sur le cinéma, avec Adriano Aprà et Luigi Faccini », *Revue d'Esthétique*, 1973:2, pp. 61-68.
- (1973b) : *Questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. 'Poétique'.
- JANGFELDT (1997) : « Roman Jakobson in Sweden 1940-41 », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 149-157.
- JEANROY, Alfred (1934) : *La poésie lyrique des Troubadours*, tome 2, *Histoire interne. — Les genres : leur évolution et leurs plus notables représentants*, Paris/Toulouse, Didier/Privat.
- KAYE, Jonathan D. / LOWENSTAMM, Jean (1984) : « De la syllabité », in F. DELL / D. HIRST / J.-R. VERGNAUD éd(s)., *Forme sonore du langage. Structure des représentations en phonologie*, Paris, Hermann, pp. 123-159.
- KIPARSKY, Paul (1983) : « Roman Jakobson and the Grammar of Poetry », *A Tribute to Roman Jakobson 1896-1982*, Berlin/New York/Amsterdam, Mouton, pp. 27-38.
- KLEIBER, Georges (1990) : *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, P.U.F. coll. 'Linguistique nouvelle'.
- KOERNER, E. F. Konrad (1997) : « Remarks on the Sources of R. Jakobson's Linguistic Inspiration », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 159-176.
- LINHARTOVÁ, Věra (1977) : « La place de Roman Jakobson dans la vie littéraire et artistique tchécoslovaque », in D. ARMSTRONG / C. H. VAN SCHOONEVELD, eds., *Roman Jakobson. Echoes of his scholarship*, Lisse, The Peter de Ridder Press, pp. 219-235.
- LOTE, Georges (1951-1996) : *Histoire du vers français*, 9 volumes, Boivin (T.2) Hatier (T.3) et Université de Provence (autres tomes).
- LOTZ, John (1972) : « Elements of versification », in W. K. WIMSATT, ed., *Versification. Major Language types*, New York, Modern Language Association, New York University Press, pp. 1-21.
- MARTINON, Philippe (1921) : « Histoire de la versification française. Les origines de la rime », *Revue bimensuelle des cours et conférences*, 23^e année (1^{re} série), n^o 2, 30 décembre, pp. 172-185.
- MATEJKA, Ladislav (1997) : « Jakobson's Response to Saussure's Cours », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 177-184.
- MESCHONNIC, Henri (1985) : *Les états de la poétique*, « Mort de Roman Jakobson », Paris, P.U.F., coll. 'Ecriture', pp. 45-49.
- MOLINO, Jean (1981) : « Sur le parallélisme morpho-syntaxique », *Langue française*, Paris, Larousse, pp. 77-91.
- MONFERRAN, Jean-Charles (1999) : « Rime pour l'œil, rime pour l'oreille : réalité, mythe ou idéal ? Aperçus de la question en France aux XVI^e et XVII^e siècles », in M. GALLY & M. JOURDE, éd(s)., *Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Editions, pp. 79-95.

- MORIN, Yves Charles (2000) : « La prononciation et la prosodie du français du XVI^e siècle selon le témoignage de Jean-Antoine de Baïf », *Langue française*, 126, Paris, Larousse, pp. 9-28.
- (2000) : « La variation dialectale et l'interdiction des suites *voyelle + e muet* dans la poésie classique », in M. MURAT, éd., *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 193-227.
- (2003) : « Le statut linguistique du *chva* ornemental dans la poésie et la chanson françaises », in J.-L. AROUI, éd., *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, pp. 459-498.
- (2005a) : « La naissance de la rime normande », in M. MURAT, éd., *Poétique de la rime*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 219-252.
- (2005b) : « Liaison et enchaînement dans le vers aux XVI^e et XVII^e siècles », in J.-M. GOUVARD, éd., *De la langue au style*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, pp. 299-318.
- MURAT, Michel, éd. (2005) : *Poétique de la rime*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée'.
- MURPHY, Steve (2006) : « Sur quelques sonnets renversants de Verlaine », à paraître dans un volume d'hommages. 11 pp.
- MUSSET, Alfred de (1957) : *Poésies complètes*, édition établie et annotée par Maurice Allem, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade'.
- NASTA, Mihail (2001) : *Les Êtres de Paroles. Herméneutiques du Langage Figuré*, Bruxelles, Ousia.
- PLUNGJAN, Vladimir A. (1997) : « R.O. Jakobson et N.S. Troubetzkoy : deux personnalités, deux sciences ? », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 185-194.
- POIRION, Daniel (1978 [1965]) : *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine.
- POLLOCK, Jean-Yves (1990) : « Linguistique, biologie et psychologie : la linguistique peut-elle se définir comme une science cognitive ? », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 19, 'Linguistique et cognition : réponses à quelques critiques de la grammaire générative', Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 107-126.
- PRINCE, Alan (1989) : « Metrical forms », in P. KIPARSKY & G. YOUMANS, eds, *Phonetics and Phonology*, 1, *Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press, pp. 45-80.
- RAYNAUD, Savina (1997) : « The Critical Horizon of Jakobson's Work and its Multidisciplinary », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 195-206.
- RISSET, Jacqueline (1974) : « La poétique mise en question », *Critique*, 322, Paris, Minuit, pp. 223-234.
- ROBEL, Léon (1978) : « Les années de formation », *Cahiers Cistre*, 5, *Jakobson*, Lausanne, L'Age d'Homme, pp. 34-38.

- ROCHER, Fernand de (1889) : « Dizain », *Le Schah noir* [sic]¹, huitième année, samedi 3 août, p. 1373.
- ROUBAUD, Jacques (1986) : *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay.
- RUWET, Nicolas (1975) : « Parallélismes et déviations en poésie », in J. KRISTEVA, J.-C. MILNER & N. RUWET, édés., *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Seuil, pp. 307-351.
- (1981) : « Linguistique et poétique. Une brève introduction », *Le Français Moderne*, 49 : 1, pp. 1-19.
- RUWET, Nicolas / GOUVARD, Jean-Michel, / DOMINICY, Marc, édés. (1996) : *Langue française*, 110, 'Linguistique et Poétique : après Jakobson', Paris, Larousse.
- SILVESTRE, Eglantine (2001) : *Approche de l'élaboration du discours poétique en Langue des Signes Française à partir d'« Espoir », poème de Chantal Liennel*, mémoire de maîtrise dirigé par Christian CUXAC, Saint-Denis, Université Paris VIII, Sciences du Langage.
- SPERBER, Dan (1974) : *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann.
- (1996) : *La contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture*, Paris, Odile Jacob.
- SPERBER, Dan / WILSON, Deirdre (1989 [1986]) : *La Pertinence. Communication et Cognition*, traduit de l'anglais par Abel Gerschenfeld et Dan Sperber, Paris, Minuit, 'Propositions'.
- STRAKA, Georges (1985) : « Les rimes classiques et la prononciation française de l'époque », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXIII, 1, Strasbourg, pp. 61-138.
- TARLINSKAJA, Marina (1989) : « General and particular aspects of meter : literatures, epochs, poets », in P. KIPARSKY & G. YOUMANS, eds, *Phonetics and Phonology*, 1, *Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press, pp. 121-154.
- (2006) : « What is "metricality" ? English iambic pentameter », in B. E. DRESHER & N. FRIEDBERG, eds, *Formal Approaches to Poetry. Recent Developments in Metrics*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, pp. 53-74.
- THUROT, Charles (1966 [1883]) : *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle d'après les témoignages des grammairiens*, tome second, Genève, Slatkine.
- TOBLER, Adolphe (1972 [1885]) : *Le vers français ancien et moderne*, traduit sur la deuxième édition allemande par Karl Breul et Léopold Sudre, avec une préface par M. Gaston Paris, Genève, Slatkine.
- TODOROV, Tzvetan / LEVI-STRAUSS, Claude / BARTHES, Roland / RUWET, Nicolas / VERRIER, Jean (1971) : « Roman Jakobson. Du langage à la poésie », *Le Monde*, 8322, 16 octobre, pp. 20-21.
- VALADE, Léon (1872) : *Petite anthologie du salon de 1872*, Bibliothèque municipale de Bordeaux, fond Valade, MS 1646.

¹ *Sic*. Les responsables de la revue ont eu la fantaisie d'imprimer, ce jour-là, le titre de leur revue sous cette forme. BNF : MICROFILM M-257, 1889-1891.

- VERLAINE, Paul (2005) : *Correspondance générale de Verlaine, I, 1857-1885*, Établie et annotée par Michael Pakenham, Paris, Fayard.
- VIEL, Michel (1984) : *La notion de « marque » chez Trubetzkoy et Jakobson*, Lille/Paris, Atelier National Reproduction des thèses / Didier érudition.
- WERTH, Paul (1976) : « Roman Jakobson's verbal analysis of poetry », *Journal of Linguistics*, 12, Cambridge/London/New York, Cambridge University Press, pp. 21-73.
- WINNER, Thomas G. (1987) : « The Aesthetic Semiotics of Roman Jakobson », in K. POMORSKA, E. CHODAKOWSKA, H. MCLEAN, B. VINE, eds., *Language, Poetry and Poetics. The Generation of the 1890s : Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij*, Proceedings of the first Roman Jakobson Colloquium, at the Massachusetts Institute of Technology, (October 5-6, 1984), Berlin/New York/Amsterdam, Mouton de Gruyter, pp. 257-274.
- YAMANAKA, Kei I (1993) : « Jakobsonian poetics through the years », *Semiotica*, 96:3/4, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, pp. 257-267.
- YOO, Byeong-moo (2000) : *Réflexions sur la traduction poétique (du coréen en français)*, mémoire de D.E.A. dirigé par Jean-Louis AROUI, Saint-Denis, Université Paris VIII, Sciences du Langage.
- YOUMANS, Gilbert (1989a) : « Introduction : rhythm and meter », in P. KIPARSKY & G. YOUMANS, eds, *Phonetics and Phonology*, 1, *Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press, pp. 1-14.
- (1989b) : « Milton's meter », in P. KIPARSKY & G. YOUMANS, eds, *Phonetics and Phonology*, 1, *Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press, pp. 341-379.
- ZINK, Gaston (1991) : *Phonétique historique du français*, 3^e éd., Paris, P.U.F.

TABLE DES MATIÈRES du premier volume

1. Synthèse

Remerciements	5
1.1. Introduction : éléments bio-bibliographiques	9
1.2. Présentation du dossier scientifique	19
1.3. Discussion du dossier scientifique	23
1.3.1. Articles : Classement thématique	23
1. Influence de la culture sur les formes métriques.....	23
2. Monographies métriques sur la deuxième moitié du XIX ^e siècle	31
3. Travaux de recension ou bibliographiques en métrique.....	33
4. Poétique post-jakobsonienne	34
5. Philologie : édition, attribution.....	36
1.3.2. Articles : Classement formel	41
A. Rimes.....	41
B. Strophes.....	49
C. Formes fixes	51
D. Poétique générale.....	59
1.3.3. Animation scientifique	62
1. Direction d'ouvrage : <i>Le sens et la mesure</i>	62
2. Organisation d'un colloque international	63
3. Direction d'ouvrage : <i>Towards a Typology of Poetic Forms</i>	70
1.4. Bibliographie du premier volume.....	89
Table des matières	100

UNIVERSITÉ DE NANTES
ÉCOLE DOCTORALE « CONNAISSANCE, LANGAGES, CULTURES »
U.F.R. « LETTRES ET LANGAGES »

Jean-Louis AROUI

Maître de conférences à l'Université Paris VIII

MÉTRIQUE
ET
POÉTIQUE DU DISCOURS VERSIFIÉ

Tome 2 :

DOSSIER : ARTICLES

MÉMOIRE POUR L'HABILITATION À DIRIGER DES RECHERCHES

SPÉCIALITÉ : LINGUISTIQUE GÉNÉRALE
(7^e section du C.N.U.)

Soutenu publiquement le vendredi 29 septembre 2006

JURY : M. Mario BARRA-JOVER, *Université Paris VIII*
M. Benoît de CORNULIER, *Université de Nantes*
M. François DELL, *C.N.R.S.*
M. Marc DOMINICY, *Université Libre de Bruxelles (Belgique)*
M. Steve MURPHY, *Université Rennes II*

Directeur de Recherche : M. Benoît de CORNULIER

2006

2.1. RÉSUMÉS DES ARTICLES

[01. *Larme*]

« Rimbaud : les rimes d'une *Larme* », *Parade sauvage*, 13, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 1996, pp. 24-44.

Partant d'une définition *prototypique* de la rime (« une rime prototypique met en équivalence deux fins de vers (ou plus), similaires tant par leurs sonorités que par leur graphie »), cet article propose une analyse serrée des fins de vers du poème *Larme*. Il apparaît que, dans ce texte, Rimbaud s'est évertué à détruire systématiquement les propriétés constitutives de la rime dans la tradition française. Cette entreprise de « déstructuration » est représentée par une série progressive de tableaux notant des régularités distributionnelles selon des critères de plus en plus souples : 1. Rimes graphiques et phoniques ; 2. Rimes phoniques, respect du genre et *-oi-* ne rime qu'avec *-oi-* ; 3. Rimes phoniques et respect du genre ; 4. Rimes phoniques ; 5. Rimes phoniques ou graphiques ; 6. Assonances ou rimes graphiques. Le premier tableau ne parvient à faire rimer que deux couples de vers ; avec les suivants, la progression dans l'élimination des règles constitutives de la rime fait apparaître des schémas de « rimes » qui intègrent un nombre toujours croissant de vers, et qui présentent bien souvent des régularités et symétries structurelles frappantes. A terme, on trouve un schéma régulier (abbb, abab, baba, baaa), où le premier quatrain est équivalent au quatrième et le second au troisième par un jeu de permutation des éléments a et b. Ce schéma associe un jeu d'assonances en [a] et un système d'équivalences purement graphiques en *-er-*. Avec ce schéma, on parvient à faire « rimer » tous les vers du poème, mais à un prix tel que la rime a disparu en cours de route, supplantée par des « ersatz » de rime.

[02. *Jakobson*]

« L'interface forme/sens en poétique (post-)jakobsonienne », *Langue française*, 110, Paris, Larousse, mai 1996, pp. 4-15 (bibliographie collective pp. 118-125).

Les principaux continuateurs de Jakobson en poétique, mis à part les travaux de métrique, ont été Nicolas Ruwet et Marc Dominicy. Ce papier présente et discute les thèses principales de ces trois auteurs. On voit ainsi que Ruwet gomme l'idée d'« autotélisme » du discours poétique chère à Jakobson, pour ne retenir que le principe d'équivalence ; l'approche de Ruwet a le mérite par ailleurs de réduire ce principe aux seules équivalences de surface (ce qui rend la théorie falsifiable) et d'y intégrer la notion d'« effet de sens ». Les effets de sens résultent, selon la théorie, des réseaux d'équivalences et de leur interaction avec les différents niveaux de la structure linguistique. La théorie de l'évocation de Marc Dominicy ajoute à cette approche une dimension sémantico-pragmatique, selon laquelle la forme propre à la poésie permet à des unités métrico-linguistiques supérieures au mot de fonctionner, sur le plan sémantique, comme le mot simple : ce dernier, selon Dominicy, renvoie habituellement, par évocation, à des prototypes (le concept d'« évocation » est opposé à celui de « description ») ; ainsi, des unités poétiques telles que le vers permettraient le même parcours cognitif de l'évocation, même si à terme il n'y a pas de véritable prototype qui soit évoqué : les unités poétiques font « comme si » elles évoquaient des prototypes, et ceci est au fondement de la modalité sémantique qui les caractérise.

[03. *Bibliographie*]

« *Bibliographie* », in M. MURAT, éd., *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 373-397. [En collaboration avec Michel MURAT, Jean-Michel GOUVARD, Benoît de CORNULIER].

Bibliographie générale des travaux consacrés à la versification française, depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours. Rubriques : « Sources bibliographiques » ; 1. « Traités et essais antérieurs à 1950 » ; 2. « Rimes : traités et dictionnaires antérieurs à 1950 » ; 3. « Ouvrages et études récents » (3.1. « Traités », 3.2. « Dictionnaires », 3.3. « Théorie métrique et analyse du vers », 3.4. « Études sur des auteurs », 3.5. « Études sur des époques », 3.6. « Rimes », 3.7. « Superstructures », 3.8. « Formes fixes », 3.9. « Métrique de la chanson et du folklore »).

[04. *Strophe*]

« *Nouvelles considérations sur les strophes* », *Degrés*, 104, 'Poétique. Approches linguistiques de la poésie', pp. e 1-16.

L'article se divise en quatre parties, relativement indépendantes les unes des autres :

1. *Problème des strophes bimétriques*. On dit généralement que l'équivalence entre mètres est première dans un poème, et que parfois vient s'y greffer une équivalence seconde, au moyen des rimes, celle du schéma strophique. Par ailleurs, on dit souvent que, dans une strophe bimétrique, la bimétrie ne vient que s'ajouter, et pour ainsi dire souligner, une équivalence strophique déjà établie par les rimes. Cette façon de voir pose le problème suivant : comment la structure métrique peut-elle souligner la structure rimico-strophique, si par ailleurs elle est plus fondamentale ? La réponse est simple tant que l'on néglige le niveau de constitution modulaire des strophes : la structure métrique fondamentale serait représentée par le mètre de base, et le rôle de faire-valoir de la structure strophique reviendrait au mètre contrastif. Il y a donc une structuration globale à niveaux qui se met en place, du niveau le plus fondamental (et universel), l'équivalence métrique, au niveau le plus superficiel (et optionnel), la bimétrie. Le niveau modulaire, quant à lui, est placé entre le niveau stichique et le niveau strophique. Mais où prend place la bimétrie dans une telle conception ? L'article montre, notamment sur la base de l'existence de strophes « à clause » en sus des strophes « symétriques » (voir Martinon), que le mètre contrastif met en place une « forme parallèle », qui ne vient que souligner le niveau strophique.

2. *Arborescence ou alternance ?* Pour Benoît de Cornulier, les structures métriques sont caractérisées par une configuration d'ensemble arborescente : les sous-vers forment les vers composés, puis les vers forment les modules, qui composent les éventuelles sous-strophes, qui elles mêmes peuvent former des strophes composées. Pour quelqu'un comme Martinon, la métrique classique, particulièrement dans les strophes, est au contraire caractérisée par un principe d'alternance (alternance des rimes, du genre, éventuellement des mètres). Qui a raison ? Divers arguments vont en faveur

de Martinon : l'alternance binaire de schémas strophiques, l'existence de strophes alternes, enfin certains schémas rimiques tels que (aabcbc), se prêtent très mal à une analyse en termes d'arborescence et de concaténation ; par contre, ces formes sont expliquées facilement par la notion d'alternance. Si l'on veut sauver l'analyse arborescente, il faut admettre la possibilité de croisements de branches dans certains arbres.

3. *Culture et cognition*. Les phénomènes métriques sont de nature cognitive et perceptuelle, mais peuvent aussi trouver une explication dans les seules traditions culturelles et options esthétiques des auteurs. Mais qu'entend-on par culture ? Sperber nous montre que l'on peut aborder l'idée de culture dans une perspective beaucoup plus matérialiste, et c'est en suivant cette voie qu'on peut revenir sur les caractères culturels et/ou cognitifs des traditions métriques. Avec une approche cognitive en même temps que « téléonomique », on peut expliquer beaucoup à propos des invariants ou des variations culturelles dans les structures métriques. Il apparaît ainsi que, moyennant la notion de « pertinence », on peut expliquer les formes métriques des diverses traditions culturelles par la dialectique effort/effet, certaines cultures privilégiant les effets, malgré un coût perceptuel plus élevé, tandis qu d'autres privilégient l'économie perceptuelle, au risque de restreindre les effets.

4. *Le prototype de la strophe française*. Dans cette dernière partie, sont proposées et discutées un certain nombre de propriétés typiques de la strophe française classique : périodicité, binarisme, blanc typographique, combinatoire des rimes (complexité modulaire), mètres (monométrie ou bimétrie), nombre de vers (quantains simples de quatre ou six vers), frontières syntactico-sémantiques (concordance métrique/syntaxe), genre des vers (alternance en genre et strophes masculines).

[05. *Sonnet verlainien*]

« Métrique des sonnets verlainiens », *Revue Verlaine*, 7-8, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 149-268.

L'article propose une analyse très complète des différents aspects métriques du sonnet verlainien : dénombrement et historique du corpus, sonnets à nombre de vers irréguliers, types de présentations typographiques (avec notamment une étude des sonnets renversés), schémas de rimes des octaves, schémas de rimes des sestettes, sonnets à « contagion rimique » (*i.e.* dont au moins l'une des rimes est à cheval sur l'octave et le sestette), schémas de mètres (avec des analyses approfondies des ennéasyllabes, des décasyllabes et des hendécasyllabes), genre des vers (avec notamment une analyse des sonnets tout en rimes masculines ou tout en rimes féminines). La richesse informative qui émane de ces études n'est pas résumable. On peut simplement conclure que Verlaine, virtuose de la métrique, a été un grand expérimentateur de la forme sonnet.

[06. *Hyper-rime/Métarime*]

« **Hyper-rime et métrarime en poésie française au XIX^e siècle** », in J.-L. AROUI, éd., *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, 2003, pp. 415-439.

L'article définit la métrarime comme « une équivalence du type consonne d'appui + rime, qui est toujours accompagnée (au moins) d'une autre équivalence, semblable par sa rime, mais dissemblable par sa consonne d'appui ». L'hyper-rime, quant à elle, est formée de deux rimes standards, « comprenant une même voyelle masculine et, éventuellement, une (ou plusieurs) même(s) consonne(s) fixe(s) postérieure(s) à la voyelle masculine », et se distinguant par une neutralisation du genre (hyper-rime « mixte ») ou par une neutralisation du nombre (hyper-rime « duelle »). L'article étudie les hyper-rimes et les métrarimes chez Verlaine et chez Mallarmé, ainsi que leurs origines, chez Baudelaire et Banville. Certaines textes possèdent des hyper-rimes qui sont tout à la fois mixtes et duelles (« Beauté des femmes... » et « Explication », de Verlaine), tandis que d'autres, particulièrement subtils, présentent tout à la fois des rimes, des métrarimes, et des hyper-rimes (« Laurent Tailhade », toujours de Verlaine, et le fameux sonnet en -ix de Mallarmé).

[07. *Rime riche*]

« **Rime et richesse des rimes en versification française classique** », in M. MURAT & J. DANGEL, eds., *Poétique de la rime*, Paris, Champion, pp. 179-218.

Sur la base d'un paradigme terminologique rigoureusement défini touchant à l'ensemble des phénomènes liés à la rime, cet article s'efforce de discuter l'ensemble des « théories » de la rime riche existantes, puis de mettre en valeur la nature composite de la notion même de richesse des rimes. Il est montré que cette étiquette recouvre des phénomènes qui peuvent être de type métrique (rarement), linguistique, culturel ou cognitif. L'article présente aussi une discussion approfondie des différents éléments constitutifs de la rime (dernière voyelle masculine, qui peut être une « diphtongue de forte cohésion », consonne(s) fixe(s), schwa, consonne latente).

[08. *Coppées*]

« **Éditer les “dizains réalistes”** », *Degrés*, 121-122, Bruxelles, pp. g-1-23.

On connaît les *Promenades et intérieurs* de François Coppée, qui ont été pastichés par les plus grands poètes français de son temps (Verlaine, Rimbaud, Cros, Nouveau...). Ces textes sont formellement des dizains d'alexandrins à rimes plates et thématiquement des poésies réalistes. On les a appelés de leur temps des « dizains réalistes », ou tout simplement des « coppées ». L'article présente un projet d'anthologie historique exhaustive de ces poèmes, avec les problèmes que cela pose pour la délimitation du corpus. Quant au choix des versions, il fait apparaître les faits suivants :

1. Le texte de Coppée qui a une postérité dans le pastiche ne correspond pas au dernier état publié par l'auteur. Le « meilleur » texte à publier, si l'on vise une anthologie qui retrace une histoire de la forme/genre coppée, est donc celui qui a donné lieu au pastiche.

2. Pour certains pastiches, plusieurs versions existent. Seront retenus les poèmes qui apparaissent dans des séries, ou les textes qui occupent historiquement un emplacement stratégique.

L'article contient une liste complète du corpus et en fait une brève présentation de type historique, en discutant un certain nombre de problèmes philologiques.

[09. *Évocation*]

« Évocation et cognition. À propos d'un ouvrage récent », *Travaux de linguistique*, 51:2, Bruxelles, Duculot, 2005, pp. 135-155.

L'article est une discussion approfondie de l'ouvrage *Evocation et cognition* d'In-Ryeong Choi-Diel. Sont discutées notamment les relations problématiques entre les thèses de Choi-Diel et les travaux de Dan Sperber sur le symbolisme et l'évocation. La notion d'« hypostase du mot », en particulier, conduit Choi-Diel à projeter le fonctionnement sémantique du mot simple sur le poème dans son ensemble, de manière problématique. Le rapport d'iconicité que la forme et le sens entretiendraient en poésie est également critiqué. Les hypothèses de l'auteur sur le rapport d'homologie qu'entretiennent la musique et le texte quand un poème est mis en musique sont également examinées. Les propositions théoriques de Choi-Diel sont rarement exprimées de manière suffisamment explicite pour pouvoir donner lieu à une tentative de falsification rigoureuse. Est présentée en alternative une approche plus proprement sperbérienne des faits poétiques, avec en exemple une analyse de deux vers de Verlaine.

La partie analytique de l'ouvrage de Choi-Diel traite du thème du reflet dans l'eau, à travers l'étude de poèmes de Verlaine et de Mallarmé et de leur mise en musique par Ravel et Debussy. Les principaux éléments de ces analyses sont repris et discutés dans l'article.

L'une des principales critiques adressées à Choi-Diel concerne autant sa « théorie » que ses analyses pratiques : on note dans son travail une propension fâcheuse à affirmer des hypothèses par des exemples bien choisis, sans jamais essayer d'en montrer les limites par un travail de réfutation. L'ouvrage représente néanmoins une introduction bienvenue à des champs du savoir divers et variés, rarement rapprochés les uns des autres : la poétique ruwetienne, la théorie des parallélismes et les méthodes en musique, les recherches sperbériennes sur le symbolisme, la théorie de l'évocation, sans parler de la sémantique du prototype ou de la théorie polyphonique de l'énonciation de Ducrot.

[10. Triolet]

« Les triolets de Verlaine : métrique, datation, attributions », à paraître dans la *Revue des Sciences Humaines*, numéro spécial ‘Forces de Verlaine’, sous la direction de Yann FRÉMY, octobre-décembre 2006.

Après un bref résumé de l’histoire du triolet au XIX^e siècle, l’article propose une analyse métrique des différents triolets de Verlaine. Ceux-ci se répartissent en « triolets-poèmes » (le poème est constitué d’un seul triolet) et en « triolets-strophes » (le poème est constitué de plusieurs triolets, qui exercent en son sein une fonction de strophe). Ceux de la première catégorie ont tous été composés en 1867. Parmi eux, on compte deux textes qui sont ici attribués à Verlaine pour la première fois, sur la base d’arguments originaux. Les triolets-strophes ont été composés vraisemblablement en 1890 et en 1893. L’article propose de dater la série consacrée à Villon de 1890, en développant une argumentation de type historique et philologique.

[11. Beaudouin]

« Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine. Gros plan sur une thèse récente », à paraître dans *Cahiers du Centre d’Études Métriques*, n° 5.

L’article est une critique détaillée du livre de Valérie Beaudouin, issu d’une thèse de doctorat : *Mètre et rythmes du vers classique. Corneille et Racine*. Y sont présentées les méthodes de l’auteur (démarche empirique et statistique, usage d’un outil informatique appelé le « métromètre »), et ses résultats. Les points de l’ouvrage étudié consacrés à la rime et aux principes de syllabation témoignent d’une grave méconnaissance des usages du temps en matière de déclamation des vers. Cette carence est due à l’ignorance des principaux travaux sur la question (Thurot, Morin...). La théorie de la richesse des rimes de l’auteur a le défaut d’être infalsifiable. Les chapitres censés traiter du « rythme » dressent en fait un profil général de l’alexandrin de Corneille et Racine, dont le principal inconvénient est de recouper le plus souvent des résultats connus depuis longtemps.

Les aspects les plus positifs de l’ouvrage résident dans ses données quantifiées. Ainsi du « rimarium » qui, dans une annexe du livre, recense tous les couples de mots-rimes attestés chez Corneille et Racine, donne leur nombre d’occurrences, et spécifie le lieu (pièce, acte, scène) de leur premier emploi.

[12. Sonnet français]

« Remarques métriques sur le sonnet français », à paraître dans *Studi Francesi*, 147, septembre-décembre 2005.

Partant du constat qu’un sonnet est similaire à une strophe de 14 vers, et qu’une strophe longue nécessite habituellement l’emploi d’un mètre court, ce qui n’est pas le cas du sonnet, l’article cherche à expliquer en quoi consiste la métricité du sonnet. L’élément fondamental dans la métrique du sonnet est en fait la juxtaposition de deux formes différentes : l’octave et le sestette. L’article propose en outre une analyse

arborescente des deux principaux schémas de rimes usités dans le sonnet français, et montre qu'avec le sestette (cce, ede), deux des branches de l'arbre dessiné se croisent, parce que l'un des constituants est discontinu. Rapprochant ce fait d'autres structures métrique alternantes (l'alternance en genre, l'alternance couplet/refrain), l'article essaie de découvrir les contraintes limitant cette possibilité de branches croisées en métrique.

[13. *European sonnet*]

« **Metrical Structure of the European Sonnet** », à paraître in J.-L. AROU, ed., *Towards a Typology of Poetic Forms*.

En tant qu'unité métrique, une instance de sonnet est caractérisée par les propriétés suivantes :

(a) Elle doit être formellement similaire à d'autres unités reconnaissables comme sonnets. Le sonnet étant une « forme fixe », cette équivalence formelle est de type « culturel » : l'instance de sonnet est comparée à un prototype abstrait ; ce prototype a émergé de la fréquentation de nombreux sonnets de construction similaire.

(b) En fait, l'équivalence culturelle existe pour tous les objets métriques : ces derniers sont des « formes codées », c'est-à-dire des conventions partagées par une communauté culturelle.

(c) Comme toute unité métrique, l'instance de sonnet doit avoir une réalité perceptive. On ne peut pas la réduire à un schème formel qui ne dépendrait pas de nos capacités de perception.

Ces considérations générales permettent d'analyser les formes les plus courantes du sonnet italien. Les schémas rimiques (abba, abba, cde, cde) et (abba, abba, cdc, dcd) peuvent être analysés comme la concaténation d'un octave et d'un sestette. Sans cette bipartition, la forme globale du sonnet serait bien trop complexe pour être perceptible. Le sonnet français, dans ses formes les plus courantes, (abba, abba, ccd, eed) et (abba, abba, ccd, ede) respecte cette division en deux parties. En italien comme en français, la structuration interne de l'octave et du sestette laisse penser que le sonnet est caractérisé par une structure arborescente. Cependant, il est montré que les schémas rimiques (cdc, dcd) et (ccd, ede) intègrent des constituants discontinus, et que la structure arborescente du sonnet est conséquemment bien différente de celles que l'on décrit habituellement en linguistique.

Pour finir, sont examinées les formes principales du sonnet anglais. Le sonnet spensérien (abab, bcbc, cdcd, ee), tout comme le sonnet shakespearien (abab, cdcd, efef, gg), peuvent difficilement être analysés comme composés d'un octave et d'un sestette. Il faut admettre que, du point de vue perceptif, ils sont quelque chose de tout autre ; leur désignation comme sonnets, et conséquemment leur parenté reconnue avec le sonnet italien, semblent donc relever principalement d'une convention culturelle.

[14. *L'Allée*]

« “L’Allée” : sonnet renversé ou rimes mêlées ? Réponse à Alain Chevrier », à paraître dans la *Revue Verlaine*, 10, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 2006.

L’article commence par dresser un historique des remarques et analyses métriques qui ont été faites du poème « L’Allée » (*Fêtes galantes*) depuis Martino, avant de reprendre les positions contradictoires avancées par Aroui (1996 et 2002 : « L’Allée » est un sonnet renversé) et Chevrier (2004 : « L’Allée » n’est pas un sonnet renversé mais est formé de rimes mêlées). Pour finir, l’article propose une nouvelle analyse formelle du poème : « L’Allée » est fondamentalement un sonnet renversé, en témoignent les groupes rimiques et sémantiques, de six, quatre et quatre vers ; mais c’est un sonnet qui « évoque » les rimes mêlées du XVIII^e siècle, moyennant un « travestissement » qui est permis par l’absence des blancs typographiques et par les références culturelles massives des *Fêtes galantes* envers l’époque de Watteau.

[15. *Dizain marotique*]

« Métrique, perception et valeurs culturelles du XIV^e au XVI^e siècles : le dizain “marotique” ». Inédit.

L’article part du constat qu’une strophe longue, en principe, nécessite des vers courts, pour des raisons de perception. Le dizain dit « marotique », composé de dix décasyllabes {4-6} rimés (abab-bc-cdcd) est une exception historique notable, que l’article tente d’expliquer. L’explication proposée est de type historique : le dizain marotique s’impose dans une période (1465-1548 environ) où la métrique, sous l’influence de nombreux facteurs historiques (essor du chant polyphonique parallèlement à celui d’une poésie savante écrite), était devenue artificieuse. Il s’agit d’une métrique « de papier », dont on trouve les exemples les plus frappants chez les Grands Rhétoriciens.

L’article s’achève en faisant quelques suggestions à propos d’une exception importante : les dizains « marotiques » sont déjà très courants chez Eustache Deschamps, poète pourtant antérieur à la période considérée. L’auteur de l’*Art de dictier* fait figure de précurseur, et sa métrique mériterait donc d’être étudiée de près.

2.2. ARTICLES

Cette compilation a été réalisée à l'usage de la recherche universitaire. Sa diffusion a été limitée à quelques exemplaires pour accompagner la lecture du document de synthèse.

1. [*Larme*]

« Rimbaud : les rimes d'une *Larme* »,

Parade sauvage, 13,

Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 1996, pp. 24-44.

Rimbaud : les rimes d'une Larme
par Jean-Louis Aroui

Tant qu'il y a de la rime, il y a de l'espoir.
(Norbert Rastreins)

Larme

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,
Je buvais, accroupi dans quelque bruyère
Entourée de tendres bois de noisetiers,
Par un brouillard d'après-midi tiède et vert.

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert.
Que tirais-je à la gourde de colocase ?
Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer.

Tel, j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge.
Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir.
Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches,
Des colonnades sous la nuit bleue, des gares.

L'eau des bois se perdait sur des sables vierges
Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares...
Or ! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,
Dire que je n'ai pas eu souci de boire !

Mai 1872.

Ce texte présente une structure métrique fort intéressante. Je ne traiterai ici qu'un seul de ses aspects formels : celui des rimes. En dehors de leur fonction bien connue de démarcation strophique, les rimes ont une structuration interne qui conduit traditionnellement à l'étude de leur « genre », de leur « richesse », de leurs aspects phoniques ou graphiques (« rime pour l'œil »), etc. Malheureusement, la question est fort complexe, et les « théories » existantes sont encore insuffisantes. C'est pourquoi il faudra lire ce qui va suivre comme une analyse *hypothétique*, fonctionnant davantage par accumulation d'arguments que par une démonstration véritablement rigoureuse.

Mon hypothèse est la suivante : Rimbaud écrit ici un texte où il détruit systématiquement les différentes règles constitutives de la rime ; cette entreprise de « destruction » peut être représentée par une lecture rimique graduelle qui, partant d'une interprétation des rimes classique mais désordonnée, débouche sur un texte totalement rimé, mais non-classique. Les différentes étapes de ce parcours s'emboîtent dans un ordre logique, et chacune

correspond à une règle particulière. Cette hypothèse, et ce principe d'analyse, sont conformes à ce qu'ont souvent remarqué les rimbaldiens, à savoir que « l'une des caractéristiques [...] les plus constantes et les plus inhérentes aux stratégies d'écriture de Rimbaud [...] est de suggérer un schéma et une interprétation acceptables selon les normes en vigueur, pour les rendre aussitôt improbables et inopérantes, contraignant ainsi l'éventuel lecteur à mettre en doute le bien fondé de ses propres schémas – certitudes – d'interprétation » (Bobillot 1991 : 72).

I. Lorsque l'analyste aborde pour la première fois ce poème et se demande s'il est rimé, il y cherche pour commencer des rimes « classiques », régulières sous tous les aspects de leur forme. Mais qu'est-ce qu'une rime classique ? Chose bien difficile à dire, dans la mesure où les « règles » constitutives de celle-ci ont différents degrés de contraignances, sont apparues à diverses époques, etc.

Au Moyen-Age, « toutes les rimes étaient bonnes, pourvu que l'accord des timbres fût réalisé » (Lote 1990 : 175). En effet, la notion de rime graphique n'avait alors pas de sens, « faute d'orthographe » (Billy 1984 : 74).

La naissance et le développement de la conscience « graphique » de la rime eurent lieu dans les siècles qui suivirent, et sont mieux appréhendables depuis la publication des manuscrits de Georges Lote concernant la métrique des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles (Lote 1988, 1990, 1991, 1992, 1994). Lote, malgré les difficultés empiriques auxquelles il s'est heurté (la graphie qui nous est parvenue, est-elle le fait du poète ou de l'imprimeur ?), montre que dès le XVI^e siècle on trouve « à certains moments » les poètes se préoccupant du « désir de contenter la vue, tandis qu'à d'autres moments ils laissent subsister des disparités qu'ils pourraient facilement réduire » (1990 : 290). On trouve ainsi des graphies modifiées juste pour les besoins de la « rime pour l'œil ». Ronsard apparie par exemple « cadance / danse », « comprend / grand », « je pensé / offensé », « net / fet », « parfait / effait », « pleine / Heleine », « dessains / mains », « gouffre / je m'ouffre (*offre*) », « clou / lou », « jour / Luxembour », et prône l'utilisation d'apostrophes, par exemple *far'* au lieu de *fard* pour obtenir la rime « far' / char » (cf. Lote 1990 : 290 et 1991 : 296, 310). Et cependant, Ronsard écrit ailleurs « voler / l'air », « deserts / cerfs », « estre / paistre », « huit / mict », « appentifs / petits », etc. Cette pratique disparate n'est pas unique à Ronsard : « Tous les poètes du XVI^e siècle font de même » (Lote 1990 : 290).

De leur côté, les métriciens de l'époque ont des opinions très partagées. Pour Sébillet (*Art poétique françois*, 1548), « plus la rime se ressemble de son et d'orthographe ensemble, plus est parfaite et plaisante » (Sébillet 1990 : 90). Du Bellay, dans sa *Défense et Illustration de la Langue française* (1549), donne une opinion contraire : « Je n'ignore point que quelques-uns ont fait une division de rime, l'une en son et l'autre en écriture [...]. Mais je ne veux que notre poète regarde si superstitieusement à ces petites choses : et lui doit suffire que les deux dernières syllabes soient unisones » (Du Bellay 1967 : 247). Morin (1993 :

117 sq.), étudiant le *Dictionnaire des rimes* de Lanoue (1596), n'accorde qu'une faible importance à l'orthographe dans la constitution des rimes du XVI^e siècle.

Quoi qu'il en soit, la doctrine de la rime graphique gagne de l'importance avec Malherbe. Sa critique de Desportes en témoigne (cf. Lote 1990 : 291). Pourtant, dans la pratique, Malherbe a parfois accordé à la rime des mots d'orthographe fort dissemblable, comme « fils / bouffis / déconfits », et diverses terminaisons comprenant les graphèmes ~~-é-~~, ~~-ei-~~, ~~-ai-~~, phoniquement équivalents. Cornulier (1990) signale chez Malherbe « anthume » un total de 113 rimes appariant des graphies différentes, ce qui concerne donc 226 vers, sur un total de 3848 vers malherbiens anthumes. Citons pour exemple : « Rois / Loix », « goutte / doute », « plaisir / cholere », « Fils / Menfis » (3 fois), « surpris / Esprits », etc.

Après Malherbe, le paradoxe de la situation s'accroît, les théoriciens (Deimier, Du Gardin, Colletet, Lancelot, La Croix...) condamnant les changements de graphie visant à satisfaire les yeux, les poètes respectant les rimes non-graphiques transmises par la tradition, et pour le reste s'efforçant au maximum d'établir une parfaite équivalence graphique. Ainsi, Corneille écrit d'un côté « Grèce / tendresse », « adroite / retraite », « connoistre / être », « cercueil / deuil », et d'un autre « foux / jaloux », « jaloux / vous », « cous (coups) / vous » (cf. Lote 1990 : 293). On trouve le même phénomène chez La Fontaine, Racine, Molière... Lote en conclut « que les poètes évitent le plus qu'ils peuvent d'associer des mots dont les terminaisons présentent des différences d'écriture » et qu'« il y a bien évidemment chez eux une volonté très ferme d'utiliser le moins possible des rimes excellentes pour l'oreille, mais dont les syllabes homophones ne s'écrivent pas de la même façon » (1990 : 294). Ainsi, seuls 10 des 100 premiers vers du *Lutrin* de Boileau présentent des rimes appariant des graphies divergentes.

Pour le XIX^e siècle, le relevé de Cornulier (1986), consacré à Hugo, n'est que très lapidaire sur ce point (seuls 14 couples de rimes non-graphiques sont signalés). Celui sur *Les Fleurs du Mal* (Cornulier 1987) signale 45 paires + 2x4 rimes non-classiques, soit seulement 98 vers sur les 4310 que contient le recueil (il faut préciser que Cornulier ne relève pas les rimes qui appartiennent des consonnes finales qui, lorsqu'elles sont prononcées, sont identiques au voisement près ; cf. *infra*). Morin (1993 : 121) montre l'importance de la fiction graphique à cette époque.

Que conclure de ces données ? Une phrase de Georges Lote (1991 : 322) me semble bien résumer la situation : « La rime pour l'œil est la meilleure, mais à défaut, on admet des disparités d'écriture sanctionnées par l'usage et qui laissent subsister l'identité du son ». D'une certaine façon, la rime tend vers un état de perfection (rime = similarité phonique ET graphique), sans jamais réussir à s'y maintenir continuellement. Cette caractéristique favorise un traitement « prototypique » de la rime française (sur le prototype, cf. Kleiber

1990, Dubois 1992 et Aroui 1993 : 128-130). Nous dirons qu'une rime prototypique met en équivalence deux fins de vers (ou plus), similaires tant par leurs sonorités que par leur graphie. Cependant, la propriété « équivalence graphique » n'est pas *indispensable* à l'existence d'une rime, puisque les instances qui ne présentent pas cette propriété acceptent d'être reconnues comme rimes : elles partagent avec le prototype la propriété « équivalence phonique », d'où un « air de famille » (sur cette notion, cf. Kleiber 1990 : 54-56 et Vandeloise 1994). Cette propriété « équivalence phonique » est elle aussi une « propriété typique » (cf. Kleiber 1990 : 62) de la catégorie, et même encore plus typique (une rime graphique non-phonique est plus incongrue qu'une rime phonique non graphique). La coprésence de ces deux propriétés étant fréquente, le prototype de la rime qui s'en dégage est « équivalence phonique + équivalence graphique ». Un traitement connexionniste des faits permettrait sans doute de conforter cette structure prototypique par un « sommet d'harmonie » correspondant au schéma « rime prototypique » (sur la notion d'« harmonie », cf. Smolensky 1992 : 98 ; sur celle de « schéma », voir Langacker 1991 : 104).

Utiliser la théorie du prototype pour conceptualiser un objet métrique demande peut-être quelques explications. Je n'ignore pas que cette théorie prend son origine dans la sémantique ; mais son application à un domaine comme la métrique me semble justifiable dans la mesure où, dans ce cas, il s'agit encore de processus psychologiques, de perception et de catégorisation. Tel est l'intérêt aujourd'hui de traitements similaires pour des phénomènes cognitifs : parce qu'ils renvoient tous à un même type de connaissance du monde.

Si je cherche les instances rimiques du texte de Rimbaud correspondant au prototype que l'on vient de décrire, je dégage une structure représentée dans la colonne I du tableau donné en annexe : seuls deux couples de vers sont prototypiquement « rimés », les douze autres vers restant de ce point de vue orphelins, c'est-à-dire non-prototypiques.

On notera que les deux couples de rimes que présente le tableau mettent en équivalence non seulement des terminaisons phoniques ET graphiques, mais aussi des mots de catégories similaires (rime traditionnellement appelée « grammaticale », que Cohen 1966 et Cornulier 1985 appellent « catégorielle »). Doit-on en conclure que la rime prototypique est catégorielle ? Coşen (1966 : 81) et Cornulier (1985 : 122) montrent une assez nette progression des rimes non-catégorielles au XIX^e siècle, à partir des romantiques. Mais, dans tous les cas, les rimes catégorielles restent majoritaires (sauf dans quelques poèmes courts du XIX^e siècle, en particulier chez Mallarmé - voir Cohen 1966 : 80 et Jakobson 1963 : 234, note 2 (note de Nicolas Ruwet)). J'ai recensé les rimes catégorielles / non-catégorielles dans *Phèdre* de Racine. On obtient, sauf erreur, un total de 490 couples de rimes catégorielles contre 337 paires de rimes non-catégorielles ; soit une moyenne de 59,25% de rimes catégorielles pour 40,75% de rimes contraires. La majorité est, on le voit, plutôt faible, et sans doute non-pertinente : les suffixes et fins de

mots de même forme se rencontrent tout naturellement plus fréquemment dans des mots de même catégorie. Les romantiques, et les théoriciens modernes, ont pensé que la rime non-catégorielle était « supérieure » à la catégorielle, car elle met en relation par le son des mots de sens différents (pour une définition « notionnelle » des catégories grammaticales, cf. Langacker 1991) : voir Jakobson 1963 : 234, et Cohen 1966 : 78 (et sa citation de Banville). Rimbaud n'ignorait sans doute pas cette position des romantiques et des parnassiens. Si mon tableau a quelque valeur, cette première colonne montre qu'il a joint à la rime « prototypique » la rime « banale » (au sens de « fréquente »), c'est à dire catégorielle (on sait que le prototype n'est pas forcément le représentant le plus fréquent de sa catégorie : il n'est qu'une projection psychologique idéale de ce vers quoi la catégorie tend ; or, si la rime catégorielle n'est fréquente chez Racine que pour des raisons lexicales, on peut douter de sa valeur métrico-psychologique, et donc de sa prototypie).

Le lecteur attentif aura pu remarquer une étrange contradiction entre le texte et la première colonne du tableau. Dans le poème, la rime {d} (vers 4 et 6) met en équivalence non seulement la dernière voyelle accentuée du vers et les consonnes qui suivent, mais aussi la consonne qui précède (dite consonne d'appui). On peut donc considérer qu'elle consiste en une équivalence « vert » [VER] et non pas simplement en « -ert » [ER]. Pourtant, mon tableau ne fait pas apparaître cette consonne d'appui. C'est pour des raisons de surcodage et de définition de la rime. La rime au sens strict peut être définie comme une mise en équivalence, par rapport d'identité, des dernières voyelles toniques et phonèmes post-toniques de deux ou plusieurs vers, adjacents ou proches. Cette équivalence de type V(C)(C)(C)(ə) est la condition nécessaire minimale de l'existence de la rime (mais on verra plus bas que l'on peut parfois se passer de ce trait « nécessaire »). On a parlé tout à l'heure d'un « prototype » de la rime. La théorie du prototype n'est pas incompatible avec l'existence de traits nécessaires (à condition d'abandonner la notion de « suffisance » ; cf. Kleiber 1990 : 121-124). La définition « nécessaire » de la rime qui est ici donnée ne prend pas en compte la consonne d'appui. Je considère donc la mise en équivalence de cette dernière comme un surcodage dépassant la définition (les conditions d'existence) de la rime, surcodage propre à ce que l'on appelle la « rime riche ». Mon tableau ne le fait pas apparaître car on est ici au-delà du prototype de la rime, et seule une colonne « 0 » ou « -1 » pourrait en rendre compte, ce qui n'a pas lieu d'être. On trouvera une conception similaire de la définition de la rime et de la rime riche, mais non en termes de prototypie, dans Billy (1984 : 68-69). Les problèmes empiriques auxquels elle se heurte sont discutés dans Morin (1993 : 110, note 9).

Une dernière remarque sur cette première colonne du tableau. Si l'on divise le texte en deux huitains, on s'aperçoit que les deux couples de rimes dégagés ont des positions exactement semblables dans chacun des huitains (rime {d} : vers 4 et 6 du premier huitain ; rime {k} : vers 4 et 6 du second). On verra cette structure en huitains se confirmer tout au long de l'analyse.

II. Étape suivante. Un poème de seize vers ne possédant que deux paires de rimes est assez incongru. L'analyste peut donc se demander si Rimbaud n'a pas rimé son texte autrement que d'une manière « prototypique » ; et, pour commencer, s'il n'a pas laissé de côté la règle de l'équivalence graphique, la propriété la plus « fragile » (parce que non-nécessaire) du prototype. C'est à ce stade que l'on fait apparaître les colonnes II et III du tableau.

Le principe d'équivalence rimique ET graphique laissait de côté le problème du genre des rimes. En évacuant la graphie, on fait surgir celui-ci. Je ne parle pas ici de l'*alternance en genre*, mais du *genre lui-même*, c'est-à-dire de l'appariement d'une rime avec une autre si et seulement si elles sont toutes deux masculines ou toutes deux féminines.

Le statut phonétique des rimes féminines / rimes masculines n'est pas très clair. D'après les traités de versification classique, les alexandrins féminins sont constitués de 13 syllabes (cf. Lote 1991 : 285). Les musiciens classiques qui mirent en musique la poésie de leurs contemporains faisaient articuler assez fortement le [ə] à la rime (Lote 1991 : 285 et 1994 : 111-137 ; sur le statut du schwa dans la chanson, cf. Dell 1989 et Chataigné 1994). On peut en conclure une origine *phonique* de la distinction rimes féminines / rimes masculines. Ensuite, la tradition métrique aidant, cette distinction s'est maintenue en fin de vers, alors que dans la langue les syncopes se faisaient de plus en plus fréquentes (en témoignent déjà, au XVI^e siècle, les graphies *espé'* et *Ené'* de Ronsard à l'intérieur du vers – cf. Lote 1991 : 283). D'après Gaston Zink (1991 : 47), le schwa, en fin de mot, « s'amuit dans le parler populaire au XVI^e siècle. Dans la langue courante, les grammairiens du XVII^e siècle notent, vers 1620, un son tout juste perceptible et, passé 1630, ils le considèrent comme amui ». Quand au [ə] après voyelle, « Quelques remarques de grammairiens nous avertissent qu'au XVIII^e siècle il persistait encore à la rime » (Lote 1991 : 284) ; après consonne, l'articulation C(ə) « se défendait beaucoup mieux que celle qui était réduite à une seule voyelle » (*id.*), et la syncope « se produisait beaucoup plus rarement » (Lote 1991 : 286). On peut s'interroger sur la valeur phonique de la rime féminine au temps de Rimbaud. Apollinaire, quarante ans après Rimbaud, prononce encore les schwas de fin de vers (cf. Apollinaire 1992) ; pourtant, il est aussi un praticien de la distinction rimes vocaliques / rimes consonantiques, qui remplace la distinction du genre, et fait penser que la valeur phonique des rimes féminines avait peut-être disparu. Quoi qu'il en soit, mon hypothèse étant que Rimbaud détruit dans ce texte une à une les règles classiques constitutives de la rime, je considérerai le genre des rimes comme étant une distinction phonique, même si c'est sur un plan purement fictif et abstrait (« langue des vers » : cf. Cornulier 1995 : 201-232). La colonne II note donc les rimes uniquement au moyen de l'A.P.I., sauf en ce qui concerne la graphie *-oi-*.

En effet, le grand II du tableau se distingue du grand III en ce qu'il maintient une contrainte en ce qui concerne cette graphie. Une appréhension

réduite aux sons et au genre serait dans un premier temps regrettable, car le texte de Rimbaud convoque une règle spéciale de la métrique concernant la graphie -oi-. Cette règle peut s'énoncer de la manière suivante : « -oi- ne rime qu'avec -oi- ». Qu'en est-il exactement ?

-oi- provient d'une diphtongue [ói] (=XII^e siècle), qui s'est rapidement transformée en [úø] puis [wé] (= fin XII^e siècle), puis s'est ouverte en [we] et [wa], mais d'abord dans le parler populaire, et avec des variations selon les régions. Au XVI^e siècle, -oi- est, au moins dans l'aristocratie, phoniquement équivalent à -ai- et à -e- par sa voyelle ; encore faut-il distinguer les -oi- derrière une occlusive + liquide ou derrière occlusive + yod ou [i] des autres -oi-. Dans le premier cas, -oi- se réduisait parfois à [e] (cf. Zink 1991 : 58-59). Cela a des incidences sur les rimes. Vers 1650, le père Mourgues écrit explicitement que l'on dit « craire » là où on écrit « croire » (cf. Lote 1991 : 250). Le couple rimique « croire / verre » (O. de Magny) suppose donc une équivalence phonique parfaite entre les graphies -oi- et -e- ([krøi / ver]). C'est différent avec une rime comme « victoire / sphere » (Ronsard) : [viktwer / sfer] (cf. Lote 1991 : 256).

Mais l'accord de -oi- avec -ai- est sans doute à distinguer de celui de -oi- avec -e-. Au XVI^e siècle encore, Sébillot (1990 : 91) « permet d'accorder *ai* avec *oi* » (Lote 1990 : 290-291), de même que Du Bellay (1967 : 247) et Lanoue (Morin 1993 : 113). Sébillot (*id.*) et Du Bellay (*id.*) admettent aussi (avec une restriction pour le second, concernant la longueur des voyelles) de les appairer avec -e-. En revanche, Ronsard, qui apparie par endroits « estre / cloistre », « estoilles / arondelles » (Lote 1991 : 256), écrit ailleurs « cogneistre » au lieu de « cognoistre » quand il faut le rimer avec « estre » (cf. Lote 1990 : 292).

Au XVII^e siècle, la doctrine malherbienne durcit les positions. Elle exige non seulement la rime pour l'œil, mais demande aussi que -oi- rime toujours avec -oi- : « Nul n'a le droit d'écrire » *connêtre* au lieu de *connoistre* après Malherbe (Lote 1991 : 317). Pourtant, les exceptions sont nombreuses. Du côté des métriciens, Du Gardin autorise les rimes « fournaise / seize / françoise / diocese » et Colletet « maistre / estre / paroistre » (Lote 1990 : 292). Du côté des poètes, Corneille apparie (d'après Lote) « connoistre / estre », « être / croître », « prêtre / paroître ». Au milieu du XVII^e siècle, le père Mourgues, relevant les deux prononciations de cette graphie ([e] et [we]), note l'usage des poètes qui apparient sans distinction tous les mots en -oi-, et en conclut que cela suppose une prononciation archaïque (cf. Lote 1991 : 250). Chez Racine, -oi- ne rime qu'avec -oi-. Mais, moins catégorique que Malherbe, Racine change les orthographes quand il ne peut respecter cette stricte équivalence : il écrit « naître / connaître », « fairais / attraits » (Lote 1990 : 293-294), et dans *Andromaque* (v.1069) fait rimer « croître » avec « maître » en écrivant « craître ». On trouve le même usage chez La Fontaine (cf. Lote 1991 : 317). Sur les prononciations de -oi- dans les rimes de cette époque, voir l'intéressante synthèse de Straka (1985 : 79-84).

Ensuite, « bien au-delà de 1700 » (Lote 1991 : 318), on trouve des associations comme « connoître / croître », « françois / poids », « maladroit / entreprendroit », etc., qui n'ont plus de valeur qu'en tant que « rime pour l'œil ».

En bref, la rime classique a tendance à ne faire rimer -oi- qu'avec -oi-, se fondant pour cela sur les exemples prestigieux de Malherbe et de Racine. On voit là l'extension d'un phénomène qui en fait a des origines lointaines, puisqu'à l'époque de la Renaissance les imparfaits et conditionnels en -oi- se prononçaient déjà [e] (cf. Zink 1991 : 58), mais la poésie persistait à faire rimer « voit / pleuvoit », « carquois / sentois » (Ronsard), « s'entendrait / endroit », « froid / croistroit » (Du Bartas), ce qui suppose une prononciation archaïque ou la rime pour l'œil.

Au XIX^e siècle, les choses sont encore assez différentes, puisque l'évolution phonétique a rendu banale la prononciation [wa] (qui existe à Paris dès le XIII^e siècle, mais « est ressentie comme vulgaire » (Zink 1991 : 58) ; on trouve dès le XV^e siècle quelques occurrences de rimes « -oi- / -a- », mais qui supposent pour l'époque une articulation très populaire, qui était rejetée par les grammairiens – cf. Lote 1991 : 247). Cette évolution a sans doute encouragé le figement de la règle « -oi- ne rime qu'avec -oi- », puisqu'il était désormais impensable de mettre -oi- en équivalence avec -ai- ou -e-, seul l'appariement avec -a- restant envisageable. Ainsi, dans *Les Contemplations* de Hugo, sur 247 paires (ou triplets) de rimes en -oi-, il n'y a aucune exception à la règle « -oi- ne rime qu'avec -oi- » (j'ai vérifié). Plus intéressant : si l'on en croit la chronologie traditionnellement attribuée aux textes rimbaldiens, Rimbaud respecte toujours cette règle avant mai 1872.

Dans *Larme*, il faut donc étudier dans un premier temps les rimes phoniques et de même genre qui respectent la rime graphique « -oi- ne rime qu'avec -oi- », plus normée que le principe d'équivalence graphique généralisé. On obtient alors la colonne II du tableau. Par rapport à la colonne I, il y a une nette progression : on ne trouve plus que six rimes orphelines et onze timbres. D'autre part, cette nouvelle colonne confirme la répartition en huitains qui a été dégagée. Les « rimes » du premier huitain forment une structure géométrique en miroir : dans le premier quatrain, seul le deuxième vers n'est pas rimé, dans le second quatrain, c'est l'avant dernier. On remarquera que les rimes de cette colonne qui n'étaient pas en I mettent toutes en équivalence une forme en -s avec une forme identique sans -s. C'est donc peut-être simplement cette dernière forme d'équivalence qui a été recherchée par Rimbaud. Elle est prohibée par les classiques : « Un mot terminé graphiquement par un s, un z ou un x rime généralement avec un mot terminé par l'une quelconque de ces trois lettres » (Cornulier 1995 : 213). On remarquera que, dès 1870, on trouve chez Rimbaud d'« innombrables « rimes » associant un mot à -s final – amui – à un mot qui en est dépourvu » (Bobillot 1991 : 90). La destruction de la rime avait commencé par là !

À noter que la rime étant ici étudiée en elle-même et pour elle-même, la question de l'*alternance* des genres n'est pas traitée, pas davantage que les effractions à la « règle de proximité » (sur cette notion, voir Cornulier 1988a : 114-116). En effet, de ce point de vue (qui est celui de la « strophe »), l'anarchie règne dans le texte dès la colonne II. Si les rimes de ce texte ne sont pas classiques, c'est aussi parce qu'elles ne remplissent pas leur rôle d'intégrateur de l'unité-vers à l'unité d'ordre supérieur qu'est la strophe (voir cependant l'analyse de la colonne IV).

III. La colonne III fait apparaître les rimes phoniques et « goniques » (adjectif néologique de Billy 1989 : 12, construit en face du substantif « genre »), sans plus aucune attention portée à la graphie. On obtient un texte à neuf timbres rimiques, et ne subsistent plus que quatre rimes orphelines. On s'éloigne alors encore plus de la tradition, puisque la rime {a} met en équivalence des mots en *-oises* (v. 1), *Oise* (v. 5), *-ase* (v. 7), et la rime {h} *-ares* (v. 12, v. 14) et *-oire* (v. 16). Il est intéressant de noter que dans le premier cas (rime {a}) une fin de vers en [-a-] (v. 7) a été récupérée par une terminaison en [wa-] (vv. 1, 5), alors que le phénomène inverse s'est produit dans le second huitain : le vers 16 (en [wa-]) se raccroche aux vers 12 et 14 (en [-a-]). Cette systématisme est peut-être un élément qui conforte la pertinence de la prise en compte de la règle « *-oi-* ne rime qu'avec *-oi-* » en II.

Dernière remarque à faire sur cette colonne : la structure en huitains subsiste encore.

IV. Malgré les progrès obtenus, la colonne III présente encore quatre rimes orphelines. Pour faire mieux, la solution la plus logique est de laisser de côté la question du genre des rimes, et de s'en tenir à des rimes purement phoniques. Le résultat obtenu est représenté par la colonne IV. La progression « rimique » est très nette : diminution de moitié du nombre des orphelines, pour un total de sept timbres rimiques au lieu de neuf. Dans le premier huitain, la rime des vers 4 et 6 (« vert », « couvert ») s'enrichit d'une équivalence avec le vers 2 (« bruyère ») ; dans le second, « soir » (v. 10) s'ajoute aux rimes « gares », « mares », « boire » (vv. 12, 14, 16). La structure en huitains est encore une fois sauvegardée.

On remarquera qu'à ce stade de l'analyse, il suffirait, dans chaque quatrain, pris isolément, de changer *une* terminaison, pour obtenir de classiques quatrains de rimes croisées. On a, d'une certaine manière, une structure strophique « fantôme » qui se met en place (cf. Bauer 1992) : Q1 (ab**ø**b), Q2 (aba**ø**), Q3 (ab**ø**b), Q4 (ab**ø**b).

L'ordre donné aux colonnes du tableau (chacune correspondant à une « lecture » rimique du poème) se justifie par la logique de l'importance graduelle des règles constitutives de la rime : sautent d'abord les règles les plus « légères », puis vient ensuite le « noyau dur » sans lequel il n'y a plus de rime. Cette logique graduelle, que j'ai essayé de défendre par de multiples

arguments, n'est cependant pas certaine, et on pourrait proposer une autre graduation. Ainsi, il suffit de placer la colonne IV avant la colonne III (c'est-à-dire l'effraction du genre des rimes avant l'effacement de la règle « -oi- ne rime qu'avec -oi- ») pour faire surgir, dans le second huitain, un couple « soir » (v. 10) / « boire » (v. 16), qui n'apparaît pas autrement, et qui s'oppose aux paires « auberge » / « vierges », « gares » / « mares ». On touche ici un problème important, concernant l'ordre à donner aux différentes colonnes du tableau. Je pense toutefois que la disposition que j'ai choisie est la meilleure. En effet, faire passer le non respect du genre (IV) avant le non respect de la règle « -oi- ne rime qu'avec -oi- » (et faire ainsi surgir le couple « soir / boire ») me semble mal venu, car je perçois le non respect de la règle du genre comme étant le plus déviant : on a vu des exceptions à la règle « -oi-... » au XVI^e siècle, je n'en connais pas concernant le genre des rimes (si ce n'est peut-être dans des poèmes où l'« hétérogonie » (Mölk & Wolfzettel 1972 : 28) est à son tour « réglée »). Le non respect du genre doit donc être plus tardif dans le tableau. De plus, il me semble logique de laisser II et III juxtaposés, tous deux touchant à des problèmes de déviation purement graphiques, et non goniques.

V. Nous en sommes à des rimes strictement phoniques, et pourtant le tableau garde encore deux orphelines dans le second huitain (la résolution des rimes du premier huitain a été la plus rapide). Apparemment, la situation « rimique » du texte devient désespérée : on a dit tout à l'heure que l'on pouvait considérer l'équivalence phonique comme une condition « nécessaire » de la définition de la rime. Peut-on encore trouver moins « rimé » (et cependant rimé quand même) que dans la colonne IV ? Je crois que oui.

On peut se demander si une « rime » purement graphique et non phonique mérite encore d'être appelée rime. Lorsque Alphonse Allais fait « rimer » « aigles / bigles » et « aiment / fixement », il ne fait « pas des vers mais de la blague », nous dit Cornulier (1995 : 227). Cependant, cette « blague » ne prend sens que par rapport à la connaissance des règles constitutives de la rime, et notamment du critère d'équivalence graphique.

L'une des difficultés auxquelles se heurte notre colonne V consiste dans le fait que la rime {b} n'établit pas une équivalence graphique absolue, mais seulement partielle : il y a un retour systématique de la suite -er-, mais les lettres qui succèdent éventuellement à cette suite peuvent changer. Pourtant, je crois que Rimbaud a délibérément utilisé cette équivalence graphique, le fort pourcentage de graphies en -er- ne pouvant s'expliquer autrement. On peut justifier cet usage par la prise en compte simultanée de deux pratiques différentes dans la poésie classique. La première concerne les consonnes finales de mots, la seconde la graphie -er-.

Il est bien connu que « si un vers se termine par une graphie de consonne, qu'elle soit muette ou non, il ne rime généralement qu'avec des vers terminés par une graphie censée représenter le même son au voisement près » (Cornulier 1995 : 213). Les équivalences $\underline{z} = \underline{x} = \underline{s}$, $\underline{b} = \underline{p}$, $\underline{g} = \underline{c}$, $\underline{d} = \underline{t}$ sont « aussi vieilles que

la langue » (Lote 1991 : 290) et les poètes s'y sont conformés. En dehors de cela, on l'a vu, la rime prototypique (l'usage général) suppose une identité graphique généralisée, comme si toutes les consonnes de fin de vers se prononçaient (cela au moins jusqu'au début du XVII^e siècle – cf. Lote 1991 : 290-291). Mais Lote (1991 : 296) nous signale aussi qu'« il existe un mouvement très puissant, d'origine populaire et dont les premiers signes sont très anciens », qui consiste à ne pas articuler les consonnes finales (cf. Straka 1985 : 137). Les poètes ont profité de cette facilité, souvent en accordant les graphies des mots, mais parfois sans le faire (cf. *supra*). C'est le second cas, au stade de déviation où nous sommes, qui nous intéresse maintenant. Ronsard écrit : « estomac / hanap », « adonc / gond », « genou / noud », « blond / tronc », « rang / grand » ; La Fontaine : « encor / fort », « Jupiter / desert », « fer / sert », « artisan / oposant », « étang / autant / camp », « talon / long » (Lote 1991 : 296) ; et Delille : « palais / filets » (Lote 1992 : 262) ; voir aussi les exemples ronsardiens donnés *supra* : « deserts / cerfs », « huit / mict », « apprentifs / petits » ; et le « Fils / Menfis » de Malherbe ; etc. Une telle pratique, quoique minoritaire, peut justifier les graphies divergentes de Rimbaud après ~~-er-~~, qui, si l'hypothèse est bonne, se raccroche à un usage mineur (non prototypique) après avoir enfreint les règles majeures.

Enfin, et surtout, l'équivalence graphique ~~-er-~~ se justifie par l'existence de ce que l'on appelle la « rime normande » (type « mer / écumer »). Lote (1991 : 251-253) a dressé un intéressant historique de la rime normande, qu'il faut remettre à jour avec les connaissances actuelles de la phonétique historique. Les phonéticiens datent la chute du [r] dans les infinitifs du premier groupe et les noms suffixés (type « berger ») des XV^e-XVI^e siècles (Zink 1991 : 79). C'est sans doute pourquoi Georges Straka (1985 : 131-133) pense que, au XVII^e siècle, tous les infinitifs en ~~-er~~ sonnaient en [e] et que tous les mots avec lesquels ils rimaient se prononçaient de même. Pourtant, Du Gardin, en 1620, reconnaît à ce [r] encore une prononciation « douce » – cf. Lote 1991 : 267, note 18 ; Port Royal, en commentant Malherbe, semble supposer la prononciation courante [ø] (Lote 1991 : 292) ; Lancelot, en 1655, dit la même chose (Lote 1990 : 293) ; Maupas note cette prononciation comme populaire ou fantaisiste, et la condamne (Lote 1991 : 297) ; le P. Mourgues, en 1727, reconnaît le [r] absent de la langue courante (Lote 1991 : 267, note 20), mais Harduin trouve qu'il est normal de le prononcer en fin de vers ou, à l'intérieur du vers, « là où l'on faisait une interruption » (Morin 1993 : 120). En bref, les témoignages sont contradictoires (sans doute parce que certains parlent de la langue courante et d'autres d'une langue « idéalisée », conservatrice), même si l'on tend, au fil des années, vers une reconnaissance de la divergence de prononciation. Il semble en fait que le [r] des infinitifs concernés ait d'abord chuté devant consonne, avant de s'amuir complètement (cf. Zink 1991 : 78-79), sans qu'il soit très facile de dater exactement la chose. Quand Ronsard apparie « mer » avec *nommer*, *abysmer*, *aimer*... « cher » avec *chercher*, *pecher*... « ver » avec *couver*, « Jupiter » avec *despiter*, « hiver » avec *lever*, etc. (cf. Lote 1991 : 252), cela suppose une

homophonie sans doute en [er] (et non pas en [e]). Ensuite (au XVII^e siècle ?), la chute du [r] dans certains mots, sa subsistance dans d'autres, l'ouverture de la voyelle tonique dans certains cas (en syllabe fermée) et sa fermeture dans d'autres (en syllabe ouverte), ont conduit à une opposition de timbre [ø] / [er].

Mais à cette époque, il suffit qu'une variante régionale du français atteste une prononciation pour qu'elle soit acceptée en poésie (cf. Lote 1991 : 307). Au XVII^e siècle, la prononciation de la graphie -er est restée [ør] en Normandie, dans tous les cas (précisons que Straka 1985 : 131, note 165 ne partage pas cet avis). C'est ce qui autorise les poètes d'alors à continuer les équivalences en -er que l'on trouvait au XVI^e siècle. Il faut noter que les rimes normandes sont très fréquentes chez Malherbe, en particulier dans ses premiers poèmes ; or Malherbe est originaire de Normandie (il est né à Caen). Il apparie : « mer / consumer », « cher / lâcher / chercher », « Jupiter / vanter / douter / quitter », etc. (cf. Lote 1991 : 252). Il est possible que le prestige du poète ait ensuite encouragé ses successeurs à sauvegarder ce type de rime. En effet, dès le XVII^e siècle, les rimes « provinciales » sont de plus en plus souvent condamnées, mais la rime « normande » est de loin celle qui se maintient le plus longtemps (cf. Lote 1991 : 314-315). Après Malherbe, on trouve des rimes normandes chez Corneille, autre normand (« Jupiter / accepter », « Saint-Omer / alarmer », « cher / approcher », etc.), mais aussi chez La Fontaine (« cher / chercher », « mer / massacrer » ...), Molière, Racine, et beaucoup d'autres. « On n'en cite au contraire qu'une seule de Boileau, qui s'est sans doute laissé intimider par les interdictions des métriciens. Ceux-ci, en effet, tout au long du dix-septième siècle, ont proscriit les rimes normandes » (Lote 1991 : 252).

Il faut noter que le phénomène de la rime normande, quoique majoritaire en son genre, n'est pas isolé. « Il est notable en effet que le XVII^e siècle ne renonce pas à appairer les mots terminés par une consonne réellement prononcée et ceux dans lesquels cette consonne tend de plus en plus vers l'amuïssement » (Lote 1991 : 320). Le problème s'est posé pour des rimes du type « Venus / chenus », « Phoebus / herbus », « Briséis / trahis », « fournis / Adonis » (Ronsard), « hélas / bras » (Du Bartas), « Thémis / nuis » (Malherbe), « lis / démolis », « blocus / vaincus » (Corneille), « Ignès / excès », « hélas / pas », « tous / vous » (Molière), « Antiochus / vaincus » (Racine), rimes où l'*g*, à l'origine, se prononçait dans tous les cas (cf. Lote 1991 : 293, 320). Entre autres exemples, on peut citer aussi des paires du genre « outil / péril » ou « monsieur / rieur » (La Fontaine pour la seconde ; cf. Lote 1991 : 318, 320), autant d'exemples qui ne subsistent au XVIII^e siècle que par la convention orthographique et le poids des traditions (l'effacement du [r] dans des mots du type de « gentil », « outil », du [r] dans « monsieur », etc. a longtemps été condamné par les grammairiens – cf. Zink 1991 : 213).

En tout cas, il est clair que le poème de Rimbaud fait référence à la règle de la rime normande, la forte proportion de graphies en -er- ne pouvant être aléatoire. Ce fait justifie l'analyse proposée dans la colonne V, qui présente un mélange de « rimes » phoniques et d'autres (partiellement) graphiques (sur la

justification du « partiellement », cf. *supra*). La progression par rapport à la colonne IV est spectaculaire : il ne reste plus que quatre « timbres » (au lieu de sept), et la structure en huitains est détruite, la « rime » {b} (celle en -er- justement) apparaissant de part et d'autre du poème (on la trouve huit fois !). Mais le texte n'est pas encore complètement rimé, l'avant-dernier vers résistant encore et toujours : son mot terminal, « coquillages », ne rime décidément pas, et l'équivalence consonantique du [ʒ] avec la consonne finale de « vierges » ne me semble pas suffisante pour le rapprocher du vers 13, contrairement à ce que fait Antoine Fongaro (1990 : 15). En effet, sur le plan cognitif, l'équivalence vocalique avec « mares » et « boire » est beaucoup plus pregnante. Est-ce là l'ébauche d'une solution au problème ?

VI. À cette question, je répondrai oui. Pour aller encore plus loin, pour « résoudre » la formule « rimique » du texte complètement, il faut passer à l'assonance. L'équivalence graphique des fins de vers en [ø] et [ɛ] se joint à l'équivalence assonantique des autres terminaisons, toutes en [-a-]. Il était possible de tout réduire à l'assonance, et de distinguer trois terminaisons assonantiques [ø], [ɛ] et [a] (avec la formule rimique globale (abcb, abac, baba, baaa)), ou seulement deux terminaisons, moyennant un archiphonème /E/. Mais il me semble plus judicieux de joindre l'assonance à l'équivalence graphique, pour rester dans la logique du tableau (la rime graphique apparaît dès la colonne V et, à titre de concession sur la règle, ne peut pas disparaître dans la colonne VI), qui met bien en valeur les diverses effractions rimbaldiennes, et notamment la rime strictement « pour l'œil ». D'autres arguments plaident en faveur de cette « lecture » rimique du texte :

- les phonèmes /ø/ vs. /ɛ/, dans l'usage écrit du français, se confondent dans un archigraphème -E- (cf. Catach 1986). Ici, la similarité graphique est encore plus frappante, puisqu'elle s'étend toujours au graphème suivant (-r-), fait qui ne peut être fortuit. Rimbaud lui-même nous encourage à traiter les deux phonèmes communément. La « rime » {b} garde donc les mêmes occurrences - exactement - que dans la colonne IV.

- Autre raison (si c'en est une) : l'analyse proposée débouche sur une constitution rimique à deux « timbres » qui donne au schéma une structure élégante, de type géométrique ; le premier quatrain {abbb, } est équivalent au dernier quatrain {baaa, } par un jeu de permutations ({b} prend la place de {a} et {a} prend la place de {b}), et une autre permutation, qui peut être aussi analysée comme un jeu de miroirs, rassemble les deux quatrains du centre ({abab, } {baba, }). Une telle structure n'apparaît dans la lecture assonantique que si l'on a recours à l'archiphonème /E/, archiphonème assez problématique puisque, sur le plan phonologique, il « se scinde nettement en deux phonèmes » à la finale du mot (Martinet 1980 : 79).

- Mais, et surtout, on peut trouver quelques justifications historiques à mon choix dans l'usage des poètes. D'abord, d'après Georges Lote, la distinction consciente d'un [ø] fermé, ouvert (ou moyen) n'est apparue qu'au XVI^e siècle

(mais c'est à vérifier), « et on ne la rencontre alors que chez Peletier et Meigret » (Lote 1991 : 243). Sinon, les métriciens d'alors font une nette distinction entre ce qu'ils appellent les « brèves » et les « longues » (simple divergence terminologique, ou signe d'un flou théorique ?), et tous s'accordent à dire que l'on ne peut apparier les unes avec les autres ; mais il faut ajouter que « les poètes en ont fort peu tenu compte » (Lote 1991 : 244). Cette négligence tient à plusieurs raisons. D'abord et surtout, comme on l'a vu, à des raisons graphiques ; à partir d'une certaine époque deux terminaisons graphiques identiques pouvaient se prononcer de manière différente (expl. : rime normande), deux autres au contraire dissemblables pouvaient se prononcer de la même façon (ainsi, Du Gardin écrit : « Je ne fais difficulté de rimer *Autels* contre *plantés*, quant à l'*l*, lequel n'est point oui » – cité par Lote 1990 : 292). Les usages des poètes étant variables entre la graphie et la phonie, on comprend que [è] ait parfois été apparié à [é]. Une autre raison de cet usage graphique est la gradation des [è] qui existe à l'époque. En dehors des extrêmes clairement fermés ou ouverts, il y a de nombreuses formes moyennes (que le P. Mourgues appelle « médiocres » – cf. Lote 1991 : 306), par exemple les formes en *-et* ou *-est* (toujours d'après Mourgues), *-ect*, *-ete*, *-ette*, *-ele*, *-elle*, *-egre* (d'après Lote 1991 : 253), et ces formes, « sous l'accent, tendaient à se confondre » avec l'[è] ou l'[é] (*id.*) ; de plus, certaines étaient plus ouvertes que d'autres, ce qui ne facilitait pas la tâche des poètes. Sur cette question complexe, voir Straka (1985 : 84-90).

Toutes ces raisons ont encouragé les poètes classiques à mélanger longtemps des formes en [è] et en [é], ce qui peut justifier mon analyse en rimes graphiques. Cette dernière est par ailleurs appuyée par la constitution du texte (une même graphie *-er-* qui ne peut être aléatoire) et par ce qui a été dit de la rime normande. La notion d'assonance demeure indispensable pour rendre compte des terminaisons en [-a-], et en particulier de l'avant-dernier vers. Pour le reste, l'équivalence graphique en *-er-* suffit (cf. la colonne V), et l'on peut se passer de la notion d'archiphonème, et considérer que la colonne VI confronte de véritables assonances (« rimes » en [-a-]) à une équivalence graphique (terminaisons en *-er-*). En outre, dans le texte, les deux phénomènes sont apparentés : l'assonance est une rime phonique *partielle* (qui se résume à la reprise de la dernière voyelle tonique), et la « rime graphique » en *-er-* est de même *partielle*, les graphèmes éventuellement subséquents à la suite *-er-* n'étant pas pris en compte.

On obtient donc, enfin, un texte complètement « rimé », mais ses rimes sont devenues des « assonances », ou des équivalences purement graphiques. L'assonance n'est pas totalement inconnue au XVI^e siècle. Dans sa variante qu'est la « rime imparfaite », elle se glisse parfois dans des textes rimés : on la trouve chez Jean Bouchet (grand rhétoricien mort en 1557) : « duysibles / disciples », « oncle / ongle », « attendre / septembre » (Lote 1991 : 307) ; Ronsard écrit aussi « ventre / candre », « desire / vivre » ; Olivier de Magny

« libre / délivre » ; Du *Bartas* « triple / paisible », « double / couple », « engendrent / espandent », « ombre / profonde », « siècles / règles » ; et des théoriciens comme Le Gaynard (en 1585) ou Du Gardin (en 1620) autorisent respectivement « -abre / -arbre / -acre / -adre / -afre / -atre / -are » (Le Gaynard) et « timide / licite », « ingratitude / dispute », « greffe / achève » (Du Gardin ; cf. Lote 1991 : 298). Plus que de véritables assonances ce sont là ce que Georges Lote appelle des « rimes imparfaites », qui fondent leur imperfection sur la similitude des consonnes post-toniques qui les constituent. « L'auteur escompte que l'auditeur n'y fera pas attention, à cause de la chute de la voix sur la syllabe atone, et de la diminution d'intensité qui en sera la conséquence. Le principe de l'homophonie exacte reçoit ici une atteinte notable » (Lote 1991 : 307).

* * *

Que conclure sur ce texte de Rimbaud ? Mon hypothèse, que j'annonçais en ouvrant cette étude, est que Rimbaud écrit ici un texte où il « détruit » systématiquement les règles constitutives de la rime. D'une manière un peu symbolique, Jacques Roubaud (1988 : 19) voyait dans « Qu'est-ce pour nous mon cœur... » le poème typique de la destruction du vers par Rimbaud ; on pourrait dire peut-être la même chose (tout aussi symboliquement) de *Larme* pour la rime. *Larme* n'est pourtant pas le seul texte des *Derniers vers* à malmener la rime (voir aussi *La rivière de Cassis* – qui fait rimer [ø] et [e] ! –, « Plates-bandes d'amarantes... », *Bannières de mai*, etc. ; on trouve une ébauche d'étude des rimes de ces poèmes, et d'autres textes rimbaldiens, dans Cornulier 1988b, Forestier 1989, Bobillot 1991 : 69-166 et 1992 : 50-56, Cuvellier 1992 ; Fongaro 1990 : 14-16 se contente, comme moi, d'étudier les rimes de *Larme* ; on pourra comparer son travail au mien) ; *Larme* est sans doute le texte qui se prête le mieux à une lecture *graduée* de ces « violences » à la rime.

Je suis parfaitement conscient du caractère inachevé de mon étude. Il faudrait analyser aussi les textes que je viens de citer, et surtout les phonèmes du poème à l'intérieur des vers (voir le -oi- de « noisetiers » (vers 3), etc.). Mais j'ai délibérément restreint mon champ d'étude, pas souci de rigueur. Voici cependant une rapide analyse de la version de *Larme* qui apparaît dans *Une saison en enfer* ; si on soumet le texte à la même lecture tabulaire qu'ici, on obtient :

– Colonne I (rimes phoniques ET graphiques) : (abcd, edfg, hijk, l).
11 terminaisons orphelines, pour 12 timbres différents.

– Colonne II (rimes phoniques, respect du genre, -oi- ne rime qu'avec -oi-) :
(abcd, adec, fgfh, i). 5 orphelines, 9 timbres.

– Colonne III (rimes phoniques et respect du genre) : (abcd, adac, efeg, g). 2 orphelines, 7 timbres.

- Colonne IV (rimes phoniques) : (abcb, abac, dede, e). 0 orpheline, 5 timbres.

- Colonne V (rimes phoniques OU graphiques) : (abbb, abab, bcbc, c). 0 orpheline, 3 timbres.

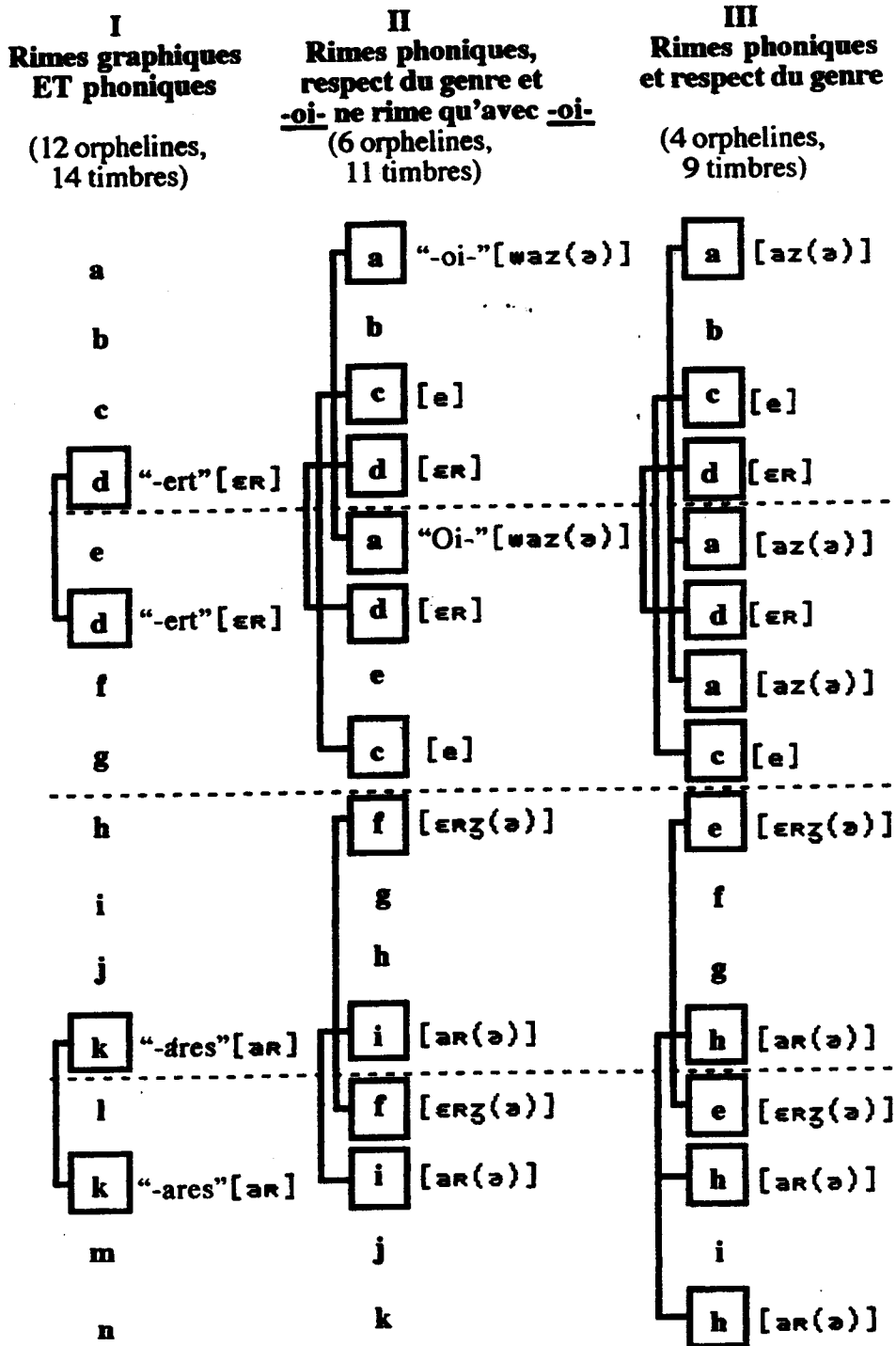
- Colonne VI (assonances ou « rimes » graphiques en -er-) : (abbb, abab, baba, a). 0 orpheline, 2 timbres.

La différence la plus frappante avec la version de 1872 est la totale disparition des rimes orphelines dès la colonne IV. La version d'*Une saison en enfer* me semble la plus sage, la moins problématique. Elle ne nécessite pas l'appel aux équivalences graphiques, ni aux assonances. Dès la colonne III, chaque quatrain (à l'exception du premier), considéré isolement, peut être lu comme un classique quatrain de rimes croisées, à une de ses terminaisons près. Dans la colonne III de la version de 1872, deux quatrains sur quatre ne présentaient pas cette possibilité.

On m'objectera peut-être que les parties centrales de mon analyse sont une vue de l'esprit, et qu'il suffisait de dire qu'un texte très imparfaitement rimé (colonne I) se résolvait dans un principe proche de l'assonance et de l'équivalence graphique (colonne VI). Pourtant, la prégnance de la colonne IV, avec ses quatrains « fantômes » (cf. *supra*) me semble incontestable, et les autres colonnes intermédiaires me semblent utiles pour montrer la multiplicité des règles et usages classiques sur la rime que Rimbaud convoque indirectement (et enfreint) dans son texte. Les justifications que j'ai données à chacune des étapes de mon travail sont de ce point de vue suffisantes. L'analyse « graduelle » me semble en outre justifiée par le fait que chaque colonne présente une progression vers une résolution rimique du texte (baisse du nombre des orphelines et du nombre de timbres), et peut-être par l'ordre « géométrique » (géo-métrique ? métrique de papier ?) que les colonnes font apparaître ici ou là.

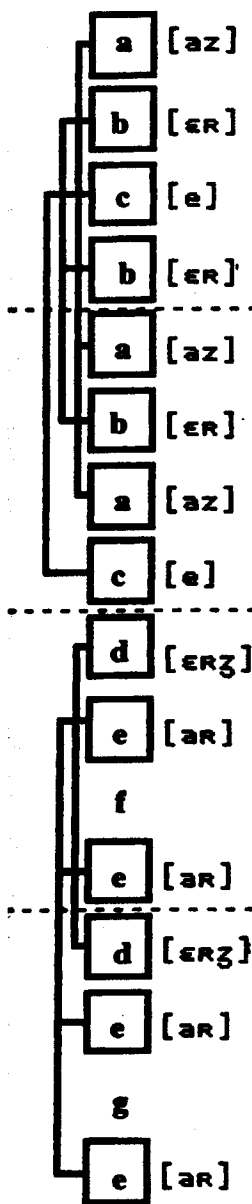
Cette « résolution » rimique est bien sûr une « destruction » de la rime, puisque l'analyste, à force de concessions, ne parvient à son but qu'après avoir perdu la rime en cours de route : on aboutit sur un texte qui d'une certaine façon est complètement « rimé » (au sens où la plus inacceptable des violations, à savoir la rime orpheline, n'apparaît plus), mais c'est à un prix tel que la rime a disparu, supplantée par des « ersatz » de rimes, l'assonance et l'équivalence graphique.

Annexe : Gradation des lectures rimiques dans *Larme* de Rimbaud



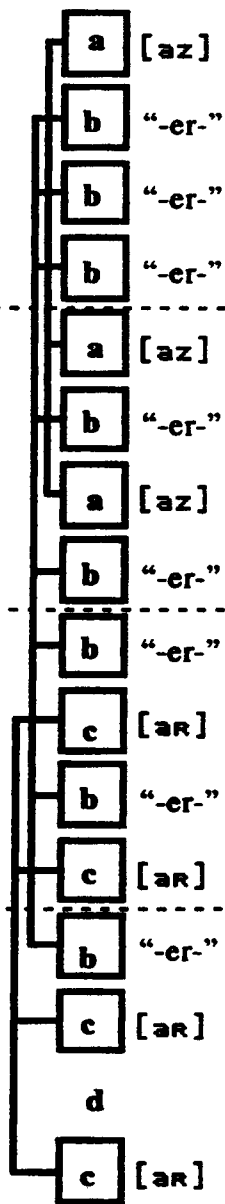
IV
Rimes phoniques

(2 orphelines,
7 timbres)



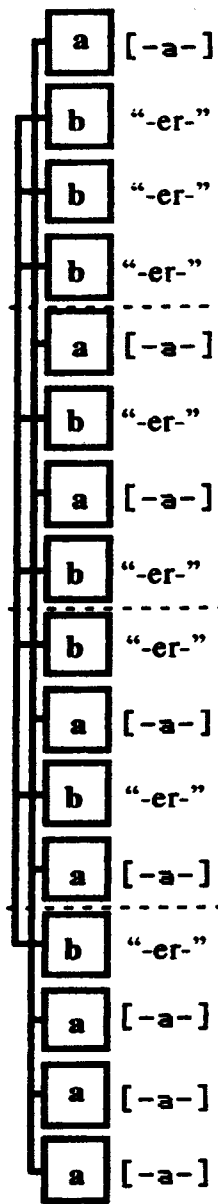
V
Rimes phoniques
OU graphiques

(1 orpheline,
4 "timbres")



VI
Assonances
OU rimes graphiques

(orphelines : Ø,
2 "timbres")



Remerciements

Ce travail est né de la lecture d'une étude manuscrite de Franck Bauer (1992) sur *Larme* ; lui-même m'a déclaré s'être intéressé à ce texte grâce à Cuvellier (1992), qui prétend avoir repris l'étude de Bauer... Je les soupçonne tous deux de s'être inspiré des quelques notations de Roubaud (1988), et peut-être de Cornulier (1989 : 90, note 4) sur ce texte. Quoi qu'il en soit, je me reconnais une dette envers eux, et remercie tout particulièrement Franck pour les nombreuses remarques qu'il a faites sur mon propre travail. Merci de même à Nicolas Ruwet et à l'équipe du séminaire de poésie avancée de l'université de Paris VIII, ainsi qu'à Dominique Billy, Jean-Pierre Bobillot, Benoît de Cornulier, Marc Dominicy, Jean-Michel Gouvard et Rémi Lemaire.

Université Paris VIII
C.N.R.S. (URA n° 1720)

References

- ANDLER, Daniel, éd. (1992) : *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Gallimard, « Folio ».
- APOLLINAIRE, Guillaume (1992) : *Apollinaire enregistré et filmé en 1914*, Marseille, André Dimanche Editeur.
- AROU, Jean-Louis (1993) : « Linguistique et sciences cognitives : Aristote ou Platon ? D'un adepte confronté à l'avocat du diable », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 22, Saint-Denis, Université Paris VIII, Presses Universitaires de Vincennes, 125-136.
- BAUER, Franck (1992) : « Larme », mns, inédit.
- BILLY, Dominique (1984) : « La nomenclature des rimes », *Poétique*, 57, 64-75.
- (1989) : *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitanes.
- BOBILLOT, Jean-Pierre (1991) : *Recherches sur la crise d'identité du vers dans la poésie française. 1873-1913*, Thèse de doctorat d'état ès Lettres, Université de Paris III.
- (1992) : « Le vers la lettre. - des 'rimes grammaticales' au 'poème littéral'- », *Ritm*, 3, Nanterre, Université de Paris X, 45-76.
- CATACH, Nina (1986) : *L'orthographe française. Traité théorique et pratique*, Paris, Nathan.
- CHATAIGNÉ, Henriette (1994) : « A propos d'une « règle » de la chanson française », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 2, Université de Nantes, 92-102.
- COHEN, Jean (1966) : *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.

- CORNULIER, Benoît de (1985) : « Rime 'riche' et fonction de la rime. Le développement de la rime 'riche' chez les romantiques », *Littérature*, 59, 115-125.
- (1986) : *Poésies complètes de Victor Hugo*, relevé métrique, base de données MS Works 2.0 sur Macintosh, Nantes, Centre d'Etudes Métriques.
- (1987) : *Les Fleurs du Mal de Baudelaire*, relevé métrique, base de données MS Works 2.0 sur Macintosh, Nantes, Centre d'Etudes Métriques.
- (1988a) : « Codage et analyses métriques des strophes classiques — l'exemple des *Contemplations* », *Revue des Lettres Modernes*, série Victor Hugo n°2, « Linguistique de la strophe et du vers », Paris, Minard, 79-134.
- (1988b) : *Poésies complètes d'Arthur Rimbaud*, relevé métrique, base de données MS Works 2.0 sur Macintosh, Nantes, Centre d'Etudes Métriques.
- (1989) : « Mètre 'impair', métrique insaisissable ? Sur les 'derniers vers' de Rimbaud », in M. DOMINICY éd., 75-91.
- (1990) : *Poésies anthumes de Malherbe*, relevé métrique, base de données MS Works 2.0 sur Macintosh, Nantes, Centre d'Etudes Métriques.
- (1995) : *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon.
- CUVELLIER, Ghislaine (1992) : « *Crise de vers* » chez Rimbaud, Montpellier, Université Paul Valéry, mémoire de maîtrise en littérature générale et comparée.
- DELL, François (1989) : « Concordances rythmiques entre la musique et les paroles dans le chant. L'accent de l'e muet dans la chanson française », in M. DOMINICY éd., 121-136.
- DOMINICY, Marc, éd. (1989) : *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, éditions de l'Université de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres.
- DU BELLAY, Joachim (1967) : *Les Regrets* précédé de *Les Antiquités de Rome* et suivi de *La Défense et Illustration de la Langue française*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard ».
- DUBOIS, Danièle (1992) : « Représentations catégorielles, prototypes et typicalité », *Le Courrier du CNRS. Dossiers Scientifiques*, 79, *Sciences cognitives*, Paris, CNRS, p. 68.
- FONGARO, Antoine (1990) : *Matériaux pour lire Rimbaud*, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, coll. « Les cahiers de Littératures ».
- FORESTIER, Louis (1989) : « Un mot sur la rime. A propos des *Poésies* de Rimbaud », *Travaux de littérature*, II, publiés par l'ADIREL, Paris, Belles Lettres, 233-241.
- GOYET, Francis, éd. (1990) : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le livre de poche.

JAKOBSON, Roman (1963) : *Essais de linguistique générale*, T.1, *Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit.

KLEIBER, Georges (1990) : *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, P.U.F.

LANGACKER, Ron (1991) : « Noms et verbes », *Communications* 53, 103-153.

LOTE, Georges (1988) : *Histoire du vers français*, T. 4, *Le XVI^e et le XVII^e siècles. I : Les éléments constitutifs du vers, La déclamation*, Aix-en-Provence, Université de Provence.

— (1990) : *Histoire du vers français*, T. 5, *Le XVI^e et le XVII^e siècles. II : Le vers et les idées littéraires ; les jeux des mètres et des rimes*, Aix-en-Provence, Université de Provence.

— (1991) : *Histoire du vers français*, T. 6, *Le XVI^e et le XVII^e siècles. III : Les genres poétiques ; le vers et la langue ; la réforme de la déclamation dans la seconde moitié de le XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence.

— (1992) : *Histoire du vers français*, T. 7, *Le XVIII^e siècle. I : Le vers et les idées littéraires ; la poésie classique du XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence.

— (1994) : *Histoire du vers français*, T. 8, *Le XVIII^e siècle. II : La déclamation*, Aix-en-Provence, Université de Provence.

MARTINET, André (1980) : *Éléments de linguistique générale*, nouvelle édition remaniée et mise à jour, Paris, Colin.

MÖLK, Ulrich & WOLFZETTEL, Friedrich (1972) : *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Wilhelm Fink Verlag.

MORIN, Yves-Charles (1993) : « La rime d'après le dictionnaire des rimes de Lanoue (1596) », *Langue française*, 99, 107-123.

ROUBAUD, Jacques (1988) : *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Ramsay (1ère éd. : Maspéro, 1978).

SÉBILLET, Thomas (1990) [1548] : « Art poétique français », in F. GOYET éd., 37-183.

SMOLENSKÝ, Paul (1992) : « IA connexionniste, IA symbolique et cerveau », in D. ANDLER éd., 77-106.

STRAKA, Georges (1985) : « Les rimes classiques et la prononciation française de l'époque », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XXIII, 1, Strasbourg, 61-138.

VANDELOISE, Claude (1994) : « La catégorisation en sémantique cognitive », *Le Français Moderne*, 62:1, Paris, CILF, 79-98.

ZINK, Gaston (1991) : *Phonétique historique du français*, 3^e éd., Paris, P.U.F.

[02. Jakobson]

« L'interface forme/sens en poétique (post-)jakobsonienne »

***Langue française*, 110, Paris, Larousse, mai 1996, pp. 4-15**

(bibliographie collective pp. 118-125).

Jean-Louis AROUI
Université Paris VIII
CNRS (URA n° 1720)

L'INTERFACE FORME/SENS EN POÉTIQUE (POST-)JAKOBSONIENNE

0. Roman Jakobson aurait eu 100 ans cette année *. Son œuvre linguistique, abondante et multiforme, a rencontré en France, dans les trente dernières années, un écho retentissant, particulièrement en poésie. Si bien qu'on a pu dire que Jakobson était « une personnalité en quelque sorte française, même aux yeux des Américains » (Todorov 1982 : 18). Les commentaires sont également venus de Belgique. Ils ont porté tantôt sur la théorie ¹, tantôt sur l'analyse concrète des poèmes ². Mais, en vérité, bien peu de poéticiens se sont réclamés de Jakobson et ont essayé de poursuivre son œuvre. Deux auteurs se situent pourtant explicitement dans sa lignée : Nicolas Ruwet, en France, et Marc Dominicy, en Belgique. Dans les pages qui suivent, je vais essayer de confronter les divers traitements que Jakobson, Ruwet et Dominicy proposent de l'interface de la forme et du sens en poésie ; il s'agira de mettre en valeur l'originalité de chacun, les progrès qu'il représente par rapport à son ou ses prédécesseur(s), et d'apporter ainsi une contribution critique au développement de cette « science » du poème qu'est le versant linguistique de la poésie.

1. Roman Jakobson

1.1. Les idées de Jakobson concernant la poésie ont été publiées en français essentiellement dans la traduction d'un article fameux de 1960 (Jakobson 1963 : 209-248) et dans un recueil de travaux couvrant les années 1919-1973 (Jakobson 1973). On peut glaner aussi, çà et là, des informations dans d'autres ouvrages ³ et parmi les nombreuses interviews accordées par le linguiste à divers confrères et journalistes, pour la presse écrite ⁴ ou pour la télévision ⁵. L'une des difficultés qui s'imposent à qui veut cerner la

* Je remercie In-Ryeong Choi, Benoît de Cornulier, Nicolas Ruwet et surtout Marc Dominicy pour leurs remarques sur une première version de ce texte. Merci de même à l'INA, à La Sept/Arte et à Tsvetan Todorov, grâce auxquels j'ai pu consulter des documents d'accès difficile.

1. Voir en particulier Baudoux 1962, Nicolas 1969, Lefebvre 1971 : 79-83, Mounin 1972 : 147-152, Ruwet 1972b : 210-227, Delas 1973, Fontaine 1974 : 133-146, Mounin 1975, Ruwet 1975a, Winner 1975, Genette 1976 : 302-314, Shapiro 1976, Todorov 1977 : 339-352, Todorov 1978, Gueunier 1980, Dominicy 1982, Milner 1982 : 329-337, Todorov 1984 : 17-37, Murat 1985, Dominicy 1988 : 55-57, Ruwet 1989, Dominicy 1991, Adam 1992 : 72-86, Delas 1993, Dessons 1995 : 233-242.

2. Cf. notamment Bellour 1971, Geninasca 1979, Delcroix/Geerts éds. 1980, Mourrot 1980, Natali-Smit 1987, Ruwet 1989 : 20-26, Dominicy 1989a, Dominicy 1990b.

3. Jakobson 1984 et 1986, Jakobson/Waugh 1980 : 262-281.

4. Bonnefoy 1966, Faye 1967 : 273-285, Jakobson 1968, 1972a, 1972b, Jacquart 1976, Jakobson 1978, Jakobson/Pomoraka 1980, Jakobson 1986 : 19-47.

5. Treguer 1968, Marchand/Beuchot 1972-74.

pensée de cet auteur est son exceptionnelle longévité, sa production scientifique couvrant plus de soixante années de notre siècle. Pourtant, comme on va le voir, il y a de remarquables constantes dans la pensée jakobsonienne.

Je prends pour point de départ l'état « final » de la poétique jakobsonienne, c'est-à-dire les travaux du linguiste tels qu'ils apparaissent à partir de 1960 ; les périodes antérieures (correspondant notamment à l'époque des formalistes russes et à celle du Cercle de Prague) ne sont traitées qu'accessoirement, à titre de comparaison, ou pour conforter mes hypothèses.

1.2. Le traitement de l'interface de la forme et du sens chez Jakobson peut se résumer en deux propositions :

1. Le langage poétique est autotélique : « The set (*Einstellung*) toward the MESSAGE as such, the focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language » (Jakobson 1960 : 356) ;

2. Le principe d'équivalence (ou parallélisme) est une propriété formelle de ce type de textes : « The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination » (Jakobson 1960 : 358).

Chacun de ces deux points mérite d'être discuté séparément.

1.3. Le premier point, l'idée d'autotélisme, est une constante de la pensée jakobsonienne. On le trouve sous différentes formes dès les premières publications de l'auteur, et tout au long de sa carrière ; ainsi, en 1919 : « la poésie, qui n'est rien d'autre qu'un énoncé visant à l'expression, est dirigée, pour ainsi dire, par des lois immanentes » (Jakobson 1973 : 14) ; et en 1933 : « Comment la poéticité se manifeste-t-elle ? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion » (Jakobson 1973 : 124).

En 1960, Jakobson introduit sa formule (« The set... ») après l'exposé trop connu des « fonctions » du langage. L'idée de *fonction* était en elle-même intéressante, et ce pour deux raisons :

1. La *finalité* du langage (sa « fonction ») est prise en compte par la théorie : on retrouve ici une des caractéristiques du structuralisme pragois, qui opposait une conception fonctionnaliste (téléologique) du langage à l'approche mécaniste des néogrammairiens.

2. « Fonction poétique » se différencie de « poésie », ce qui suppose que la fonction poétique existe non seulement en poésie, mais aussi dans des textes qui ne sont pas reconnus comme tels. L'opposition « poésie » vs « poéticité » de 1933 était déjà du même ordre (cf. Jakobson 1973 : 123). L'idée implicite est ici que le « message » poétique est *inhérent* à la langue, et relève donc d'une théorie linguistique.

La discrimination des fonctions, et par là la validité du concept même de fonction, est reconnue par Jakobson à partir de la notion de « dominante » (cf. Jakobson 1963 : 218, 1985a : 77, Waugh 1985 : 144-146) : un énoncé peut satisfaire simultanément à plusieurs fonctions, mais l'une des fonctions est toujours dominante. Cette conception, utile en son temps, est aujourd'hui largement dépassée par les travaux de la pragmatique et la

linguistique de l'énonciation. Toujours est-il qu'elle sert à Jakobson à introduire son idée de l'autotéliisme, puisque la fonction poétique apparaît quand on se sert du langage pour mettre l'accent sur le « message » lui-même.

On a parfois cherché les origines de cette idée dans le « romantisme » d'un Novalis ou d'un Mallarmé (Todorov 1977 : 339-341). Nul doute qu'on peut la trouver dans les œuvres de ces auteurs, que Jakobson a lus dès son adolescence. On peut penser aussi à la poésie futuriste. Il est révélateur que le premier livre de Jakobson, écrit en 1919, soit consacré à Khlebnikov : rien n'est plus autotélique que le langage « transmental », *samovityj* (« autonome »), des futuristes (cf. Todorov 1984 : 20), que Jakobson pratiqua lui-même dans sa jeunesse (cf. Vallier 1984, Jakobson 1986 : 49-53, Rudy 1987). Mais je pense que le fondement *théorique* essentiel de l'autotéliisme jakobsonien est à chercher plutôt dans la psychologie de la forme et dans la phénoménologie de Husserl : le vocabulaire psychologique utilisé en 1960 (« set », « focus », « Einstellung ») témoigne de cette origine (cf. Attridge 1987 : 18 et sa note 10). L'influence de ces théories sur le structuralisme « fonctionnaliste » de Jakobson est d'ailleurs bien connue aujourd'hui (cf. Holenstein 1974, Dauthie 1978) et était reconnue par Jakobson lui-même (voir par exemple Jakobson 1986 : 36).

Mais la position théorique de notre linguiste n'est pas très claire. D'abord, il ne dit pas clairement ce qu'il entend par « message » (cf. Ruwet 1989 : 13) ; ensuite, il n'a pas toujours été aisé pour ses lecteurs de savoir si sa position est celle d'un texte poétique qui serait son propre référent (idée de la « suiréférentialité », soutenue par exemple par Pelletier 1977) ; ou bien s'il pense que le langage poétique est, fonctionnellement, sa propre fin (un « autotéliisme » au sens étymologique), le message étant alors « centré » sur lui-même.

La première hypothèse est abusive, comme ont bien su le voir Nicolas Ruwet (1989 : 13-14) et Marc Dominicy (1991 : 168, note 19) ; en effet, Jakobson a souvent dit qu'il ne concevait pas la poésie comme « séparée » de la réalité, mais plutôt comme un système ayant ses lois propres. En empruntant le vocabulaire de l'économie politique, on pourrait dire que, pour Jakobson, la poésie est un art *autonome* plutôt qu'*indépendant* : « l'art est une partie de l'édifice social, une composante en corrélation avec les autres [...]. Ce que nous soulignons, ce n'est pas un séparatisme de l'art, mais l'autonomie de la fonction esthétique » (Jakobson 1973 : 123) ; « la série littéraire, art et langue à la fois, *fait partie* d'un système plus vaste. C'est un rapport de substructures à l'intérieur d'une structure plus ample » (Jakobson, in Faye 1967 : 283-284). En poésie, « les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur » (Jakobson 1973 : 124). L'idée d'un langage « suiréférentiel » est d'ailleurs difficile à soutenir, puisqu'il s'agirait forcément d'un métalangage qui ne ferait que parler de lui-même ; on n'irait pas beaucoup plus loin qu'un énoncé du type de celui que fabrique Ruwet (1989 : 14) : « La phrase que j'écris en ce moment comporte onze mots »...

La deuxième hypothèse n'est pas d'une interprétation facile : qu'est-ce qu'un message « centré sur lui-même » ? Si le poème est un type de discours qui place au second plan la fonction informative du langage, donc si sa finalité n'est pas *au premier chef* la communication, qu'est-ce qui fait son intérêt ? Qu'est-ce qui motive son existence ? En quoi un objet qui se montre lui-même est-il possible ? On pourrait répondre à ces questions en invoquant l'émotion artistique : le vocabulaire psychologique utilisé par Jakobson témoignerait de l'*intention* du destinataire ou du destinataire du message, qui, selon cette hypothèse, chercherait dans l'autonomisation du texte poétique le plaisir esthétique ; mais la phrase de 1933 citée ci-dessus (qui se termine par « ...ni comme

explosion d'émotion ») semble aller contre cette idée. On peut voir aussi l'autotélisme jakobsonien comme une réalité « objective », et non plus « subjective » : c'est dans la structure même du message qu'il faudrait chercher l'autotélisme, et non dans l'intention d'un destinataire ou d'un destinataire ; telle est la façon dont Marc Dominicy (1982 : 45-46) comprend l'idée de Jakobson ⁶. Mais en dépit des exemples frappants que commente Dominicy (le parlementaire qui récite *Hiawatha* seulement parce que c'est un long poème), je pense que Jakobson penche plutôt vers la conception subjective : l'aspect phénoménologique (fonctionnaliste) de son structuralisme ne doit pas être sous-estimé, et l'exemple du parlementaire, s'il écarte le subjectivisme du destinataire, n'efface pas pour autant celui du producteur du texte. Pour traduire l'idée de Jakobson dans le vocabulaire de la sémantique d'aujourd'hui, je dirai que le message poétique est autotélique en ce que le contexte qu'il construit contient notamment (ou essentiellement) sa propre forme ou son propre contenu (cf. Kleiber 1994b). L'analyse que propose Jakobson (1973 : 216-217) du mot « Lady » dans *The Raven* d'Edgar Poe me semble aller dans ce sens. Je ne tranche pas pour l'instant entre « forme » et « contenu », pour laisser au mot « message » toute l'ambiguïté qu'il a chez Jakobson (cf. *infra*, § 1.4).

On voit que l'idée de l'autotélisme du langage poétique chez Jakobson a au moins le mérite, quand on l'analyse dans les termes mêmes de Jakobson, de montrer que la position de son auteur n'est pas celle d'un « formalisme » isolant le poème de son producteur et de son récepteur, mais plutôt celle d'une phénoménologie du texte, s'occupant des effets produits par (ou recherchés dans) le texte : l'« autotélisme » serait un effet comme un autre, caractérisant particulièrement bien l'attitude du destinataire et/ou du destinataire vis-à-vis du texte poétique ; le mot est alors « ressenti comme mot » (Jakobson 1973 : 124, italiques miennes). Le structuralisme jakobsonien se distingue ici de la position « formaliste » d'un certain structuralisme français, ou américain (cf. Dauthie 1978 : 40).

1.4. Le deuxième point à occuper une position centrale dans la poétique jakobsonienne, à savoir le principe d'équivalence, apparaît déjà en 1919 (cf. Jakobson 1973 : 21), mais de façon moins insistante qu'en 1960, et n'est d'ailleurs pas mentionné dans l'article de 1933. Il prend sans doute son origine dans l'obsession de Jakobson pour la symétrie (cf. Shapiro 1976, Milner 1982), qui explique aussi son goût pour les oppositions binaires (cf. Jakobson 1984 : 160). En 1960, Jakobson présente le principe d'équivalence comme caractéristique de la « fonction poétique », bien que le caractère formel de l'équivalence n'ait guère de rapport direct avec la notion de fonctionnalité (cf. Dominicy 1982 : 43, Ruwet 1989 : 14).

L'idée d'équivalence est fondamentale et omniprésente chez Jakobson. Ses analyses de poèmes en témoignent : structure métrique, parallélismes syntaxiques, identités ou contrastes phonologiques se ramènent tous à des équivalences. On peut en tirer argument pour prouver la force de cette notion en poésie. Mais on en vient aussi à chercher le sens des poèmes étudiés, noyé sous l'avalanche des équivalences formelles. Tout se passe comme si la forme devenait « en quelque sorte le contenu » (Mounin 1975 : 64), ce qui nous ramène à l'idée d'autotélisme. Cet « autotélisme » relève de la forme du message, et non de son contenu : les textes poétiques « forcent une perception de leur forme qui est susceptible d'agir en profondeur sur nos mécanismes de compréhension » (Dominicy 1991 : 168-169). L'autotélisme, parce qu'il place au second plan le rapport à la référence, peut apparaître comme une forme d'hermogénisme (cf. Genette 1976 : 302-306) ; cepen-

6. Voir aussi Dominicy 1991 : 157 et Murat 1985 : 351.

dant, le rapport de nécessité entre la forme et le contenu du texte que suppose la « grammaire » des parallélismes (où la forme, pour ainsi dire, *devient* le contenu) relèverait plutôt d'un avatar du cratyliisme. Les deux ne sont pas contradictoires : il suffit de distinguer le sens de la référence (que Genette confond : cf. les exemples de motivation forme/contenu qu'il discute page 307, et qu'il présente comme un renversement total de l'hermogénisme autotélique). Quand Jakobson, malgré son obsession pour la forme, traite enfin de la sémantique du texte, c'est encore pour en dégager des rapports symétriques, et donc des formes : opposition d'un nom abstrait à un nom concret, parallélisme sémantique de mots exprimant la même notion... Tout se réduit à une sémantique du relationnel (cf. Todorov 1977 : 345-346).

2. Nicolas Ruwet

2.1. Si l'importance des travaux de Nicolas Ruwet sur la musique et la syntaxe a déjà fait l'objet des gloses des commentateurs ⁷, on n'a peut-être pas assez souligné l'apport de sa contribution à la poétique jakobsonienne. Ruwet, qui a été le premier traducteur, et donc, pour le grand public cultivé, l'introducteur de la linguistique jakobsonienne en France, a compris très tôt la puissance de l'idée d'équivalence. Sa première étude de poétique, « L'analyse structurale de la poésie » (reprise dans Ruwet 1972b), paraît pour la première fois en 1963, soit seulement un an après la fameuse analyse des « Chats » de Jakobson/Lévi-Strauss, considérée comme fondatrice du genre. À cette époque, Ruwet croit non seulement dans le principe d'équivalence, mais aussi dans une certaine version de l'autotélisme : il reprend à son compte une idée de Levin (1969 [1962] : 41), selon laquelle « un poème [...] engendre en un sens son propre code, dont il est l'unique message » (Ruwet 1972b : 18). Cependant, quelques années plus tard, il désavoue ce genre de formulation, « qui se ramène à cette platitude que chaque grande œuvre artistique est unique » (1975a : 336-337, note 2) ; pour lui, les choses sont claires : le principe d'équivalence « constitue le noyau de la théorie de Jakobson » (1980 : 196).

2.2. Le grand apport de Ruwet à la théorie poétique est son article « Parallélismes et déviations en poésie » (1975a), dans lequel il élabore un modèle linguistique du texte poétique plus précis que chez Jakobson. Ce modèle n'a fait l'objet que de commentaires rapides jusqu'ici ⁸. En général, les linguistes se sont davantage attardés sur la façon dont Ruwet analyse les poèmes ⁹. Après 1975, Ruwet a donné des présentations claires et concises de son modèle dans Ruwet 1980 : 196-198 et Ruwet 1981a. Très modestement, il écrit que ce n'est là qu'« une version de la théorie de Jakobson » (1980 : 196), bien que la nouveauté théorique y soit cruciale, comme nous allons le voir.

2.3. Ruwet s'est rendu compte que le principe d'équivalence tel que le pose Jakobson n'est pas assez précis. Trop général, il est difficile de lui trouver « un contre exemple clair » (Ruwet, in Bellour 1973 : 39), et son champ d'applicabilité déborde le champ de la

7. Cf. Natties 1992, Goldsmith 1991.

8. Par exemple par Genette 1980, en deux lignes, par Dominicy 1982, Murat 1985 : 353, Adam 1992 : 79-81 et Dessons 1995 : 236-237.

9. Cf. Delbouille 1968, Coquet 1972, Molino 1975, Molino/Gardes-Tamine 1988 : 170-222.

poésie, comme en témoigne la linguistique harrisienne du discours, qui parvient à ramener tout type de texte à des matrices d'équivalences. Ruwet (1975a) pose alors son modèle, qui peut être résumé de la façon suivante :

1. En principe, un texte poétique, comme tout discours suivi, doit obéir aux règles de la langue, qu'elles soient syntaxiques, phonétiques, phonologiques, sémantiques, pragmatiques, ou autres (respect des relations anaphoriques, etc.).

2. Mais le poème, en sus de ces règles, obéit à d'autres principes de structuration, qui consistent en des rapports d'équivalence entre divers points du texte, rapports se situant aux niveaux *superficiels* de la séquence (au sens chomskyen). Certains de ces rapports, pour une langue donnée, sont codés, et constituent des règles de vérification ; d'autres sont non codés. Ruwet reformule donc la fameuse sentence de Jakobson de la manière suivante : « *les textes poétiques se caractérisent par l'établissement, codifié ou non, de rapports d'équivalence entre différents points de la séquence du discours, rapports qui sont définis aux niveaux de représentation "superficiels" de la séquence* » (1975a : 316).

3. Les différents réseaux d'équivalence d'un texte peuvent interférer entre eux, ou avec les règles de la langue, pour produire des *effets de sens*. Ceux-ci, différents de la signification, relèvent d'un ordre *symbolique* du langage, au sens de Sperber 1974, auquel Ruwet fait référence (1975a : 317, note 3).

4. Cette double structuration du langage poétique autorise parfois les rapports d'équivalence à prendre, pour ainsi dire, le relais sur les règles de la langue, ce qui permet de ne pas respecter ces dernières. Certaines de ces « déviations » sont connues depuis longtemps et sont appelées « licences poétiques ».

2.4. Plusieurs remarques sont à faire sur ce modèle.

D'abord, on voit que l'autotélisme de Jakobson est complètement gommé. C'est une version, au dire de Genette (1980 : 515), purgée « de toute connotation cratylysante », mais aussi, du même coup, de tout « l'hermogénisme » autotélique (cf. *supra*, § 1.4). Elle ne dit rien sur les éventuels rapports de similitude de la forme et du sens en poésie (cf. Ruwet 1980 : 197).

Ensuite, l'idée de « fonction poétique » a disparu, et Ruwet semble ne vouloir rendre compte que des textes reconnus comme appartenant au domaine de la poésie. Du coup, on se demande s'il reconnaît l'existence d'une « poéticité » dans la langue, poéticité qui pourrait déborder le cadre strict de la poésie. L'idée de la déviation pourrait même faire penser que Ruwet n'y croit pas : selon la thèse de la poéticité, la poésie exploite les potentialités de la langue, et sa configuration formelle relève donc de la théorie linguistique ; selon l'idée de la sur-structuration et de la déviation, le principe du parallélisme semble artificiellement « collé » sur les règles de la langue, et les « déviations » sont conséquemment traitées comme des « écarts », c'est-à-dire comme des faits structuraux ne relevant pas de la grammaire de la langue. Mais je ne pense pas que ce soit là l'idée de Ruwet. La typologie métrique montre assez bien que la versification d'une tradition poétique donnée exploite largement la *substance* de la langue ; il est donc raisonnable de penser que les « déviations » linguistiques du texte poétique ne sont en réalité que des faits structuraux potentiellement possibles dans la langue. Je me hasarderai à faire une hypothèse interprétative de la pensée de Ruwet : la déviation est à concevoir comme un phénomène linguistique normal, qui peut apparaître lorsqu'un énoncé présente la double

structuration linguistique qui caractérise la modalité poétique du langage (*cf. infra*, § 3.2). Elle ne relève pas d'un registre de langue mais, à l'analyse synchronique, semble en rupture avec le système de la langue tel qu'il est connu en dehors de la double structuration (exemple : le sujet impersonnel du verbe « pleurer » dans le fameux « Il pleure dans mon cœur » de Verlaine — *cf. Ruwet 1975a* : 329-330). Ceci ne signifie pas que les règles ou déviations constitutives de la poésie sont externes à la grammaire de la langue ; au contraire : elles en font pleinement partie. Simplement, la modalité sémantique propre à la poésie a des incidences sur la structure *grammaticale* du texte, et on peut donc penser que chacune des modalités de la langue imprègne la grammaire de sa marque. La « déviation », telle que la conçoit Ruwet, permet de montrer des potentialités de la langue qui peut-être ne se développeront jamais clairement en dehors de constructions possédant des équivalences ; cependant, elles peuvent aussi, grâce au relais structurel des équivalences, renvoyer à des archaïsmes, ou anticiper sur des formes grammaticales à venir, qui ne se développeront que plus tard dans la grammaire des autres modalités du langage.

Pour élargir le modèle de Ruwet à toute la « poéticité », et donc au slogan autant qu'à un large pan de la poésie non métrique, il suffit de remplacer, dans sa reformulation de Jakobson, l'expression « textes poétiques » par « poéticité », et de supposer que certains textes sont caractérisés par des principes d'équivalence sans qu'aucun de ces principes ne soit codé. Il reste bien sûr un reliquat de poèmes de notre siècle ne possédant aucun des principes d'équivalence reconnus par la théorie, mais ces textes relèvent d'une explication de type historique, où leur caractère d'« anti-poésie » apparaît clairement : leur nature ne s'explique que par réaction à tout ce qui les a précédés, parce que l'art moderne relève de l'individu et non plus de la société (*cf. Ruwet 1975a* : 349).

Enfin, l'apport considérable de Ruwet à la théorie me semble double :

1. Il précise quels sont les types d'équivalences qui entrent en compte en poésie, et réduit ainsi l'idée de Jakobson à un principe falsifiable ;

2. Il fait un lien explicite entre ce type de structuration et le *sens* qui émerge des textes, comme en témoignent de fait ses analyses de poèmes¹⁰. On se souvient que Jakobson avait tendance à laisser de côté toute interprétation véritable des poèmes, comme si la « grammaire » formelle des textes suffisait à constituer leur sens. Les « effets de sens », tels que les conçoit Ruwet, sont compatibles non seulement avec la théorie du symbolisme de Sperber (*cf. supra*, § 2.3), mais aussi, me semble-t-il, avec une théorie sémantique telle que celle de Ducrot (et sa distinction « sens » vs « signification »¹¹) : il suffit pour cela de préciser que, dans le texte poétique écrit, le contexte (la *situation*) se réduit par définition à du « cotexte » (auquel il faut ajouter la connaissance encyclopédique).

3. Marc Dominicy

3.1. Marc Dominicy a d'abord discuté certains aspects des travaux théoriques de Jakobson et de Ruwet. Ainsi, dans son article de 1982, il revient sur une question qui avait tourmenté Ruwet (1972b : 215-218), la question de la *pertinence* des équivalences à retenir dans l'interprétation d'un poème : quelles équivalences sont pertinentes, lesquel-

10. Voir par exemple Ruwet 1975c, 1981b, 1983, 1985.

11. Voir Ducrot 1984 : 180-182.

les ne le sont pas ? Dominicy apporte une réponse, qu'à vrai dire on pouvait trouver déjà sous des formes voisines dans les travaux de certains de ses prédécesseurs¹² : « Nous reconnaitrons [...] les parallélismes à leur caractère non aléatoire et imprédictible » (Dominicy 1982 : 47). Les équivalences métriques en font partie, parce qu'imprédictibles dans le langage prosaïque. Elles sont donc reconnues comme une marque de poéticité, mais leur périodicité leur donne une prédictibilité *seconde*, qui doit les écarter de l'interprétation en tant que telle (ceci n'est pas dit clairement par Dominicy). « Pour ce qui touche aux parallélismes non conventionnels, rarement périodiques, la démarche du poéticien exige une grande prudence. Une fois écartés l'aléatoire et le prédictible, on observe, la plupart du temps, que le parallélisme découvert converge avec d'autres parallélismes ; et c'est la somme de ces convergences qui emporte finalement l'adhésion » (1982 : 47-48).

Dominicy a aussi essayé de montrer, à partir de la linguistique saussurienne, qu'il existe deux classes distinctes d'équivalences : les parallélismes entre termes réellement commutables (comme dans *veni, vidi, vici*), et les équivalences établies *a priori*, « avant même la constitution de tout syntagme » (Dominicy 1991 : 159-160), comme dans *I like Ike*¹³. Mais il me semble que la poétique telle que la conçoit Jakobson parvient tout à fait à en rendre compte, puisqu'il suffit de se rappeler qu'il existe des équivalences syntaxiques, mais aussi phonologiques ou métriques par exemple, et que la notion d'équivalence englobe des rapports d'identité aussi bien que des rapports de contraste (cf. Ruwet 1980 : 197). D'autre part, les termes *veni, vidi, vici* ne sont pas « réellement » commutables, dans la mesure où l'on ne peut pas changer l'ordre de leur apparition dans l'énoncé (cf. Jakobson 1966 : 27).

3.2. L'apport principal de Dominicy à la poétique n'est pas là. Il réside dans ce qu'il appelle la « théorie de l'évocation », théorie qu'il développe depuis quelques années, et qu'il a exposée de façon fragmentée dans toute une série d'articles¹⁴. Cette théorie, encore en cours d'élaboration, a été peu discutée jusqu'ici¹⁵. En voici un essai de synthèse :

1. Pour Dominicy, les « genres discursifs » (1995b : 16) peuvent relever de quatre modalités sémantiques différentes : les modalités empirique, rhétorique, logique et poétique. « Chacune des modalités est définissable, idéalement, en vertu du rapport au réel qu'elle institue pour le texte, ou le segment textuel, où elle prédomine » (1989b : 499). Cette classification ne prétend pas rendre compte de « toutes les productions textuelles attestées ou imaginables » (1989b : 500) mais est censée permettre « de saisir la spécificité d'un nombre assez restreint de types discursifs » (*id.*).

2. La production, chez un poète, d'un texte « poétique », c'est-à-dire faisant l'objet de principes d'équivalences au sens de Ruwet 1975a, manifeste donc « un certain type de rapport au monde » (1995b : 16), une intention « méta-communicative » particulière (1994b : 92-93) : on ne parle pas en vers pour dire des choses que l'on pourrait signaler

12. Cf. l'idée d'« attente frustrée » chez Jakobson 1963 : 227-228, et voir aussi Guéron 1973 : 136-137.

13. Voir aussi Dominicy 1988 : 55-57 et Dominicy/Nasta 1993 : 75-76.

14. Dominicy 1988, 1989b, 1990a, 1992a, 1993, 1994a, 1994b, 1994c, 1995b ; voir particulièrement 1990a, 1994a et 1994c.

15. Voir cependant Gouvard 1995 : 196-201, Meschonnic 1995 : 433-435, Ruwet 1995 : 8 et Sanchez 1995 : 47-52.

sans passer par les vers, mais pour que « le destinataire interprète le message selon une modalité sémantique particulière »¹⁶. En effet, la « sur-structuration » du langage poétique est très coûteuse, et ses avantages mnémotechniques ne suffisent pas à la justifier. Mais quelle est cette intention ? Selon Dominicy, la forme propre à la poésie, à savoir le parallélisme, aurait l'avantage de transférer « à des niveaux supérieurs (syntagme, phrase...) les propriétés (morpho)phonologiques et sémantico-cognitives du mot simple » (1994c : 3). On a souvent défini le vers comme « hypostase du mot » (1992a : 131). En témoignent par exemple, en poésie française classique, la majuscule qui l'ouvre systématiquement, l'accent des fins de vers et de sous-vers, l'obligation des liaisons consonantiques (traitées comme des consonnes intérieures au mot), etc. Ces propriétés, le vers les partage avec des faits de langue tels que le proverbe. On a d'ailleurs parfois remarqué que le proverbe (ou moralité, adage, etc.) « obéit à des régularités métriques ou parallélistiques qui le rapprochent du vers » (1992a : 131).

3. Ce sont particulièrement les propriétés sémantico-cognitives du vers qui intéressent la théorie de l'évocation. Aujourd'hui, certains sémanticiens, du lexique pensent qu'un nom renvoie à un prototype, qui appartient à un savoir partagé (cf. Kleiber 1990, Dubois 1992, Aroui 1993b : 128-130). Cette conception restreinte de la sémantique lexicale ne fait pas l'unanimité (cf. Vandeloise 1994), mais Dominicy semble l'accepter. L'énoncé poétique et le proverbe auraient, de même que le nom, la caractéristique de renvoyer, par évocation, à des prototypes. Dominicy reprend le terme d'évocation à Dan Sperber (1974, chap. 5), et le définit comme « une relation entre le mot et le prototype correspondant » (1990a : 24). Elle s'oppose à un autre processus sémantico-cognitif qui est celui de la *description*. Un poème ne décrit pas, il évoque des prototypes : « la nécessité formelle simulée par les parallélismes s'associe à la nécessité cognitive d'un prototype évoqué » (1992a : 136). Les prototypes sont stockés dans la mémoire à long terme. La description, quant à elle, a pour fonction de provoquer chez le récepteur du message « une représentation mentale encore épisodique » (1994c : 3), qui appartient à la mémoire immédiate (à court terme). Les exemples poétiques que présente Dominicy sont presque tous fondés sur des comparaisons entre l'état final d'un texte (tel qu'il a été publié), et les variantes dont il a fait l'objet. Il apparaît que le poète s'est toujours évertué à accentuer le principe de l'évocation, au détriment de celui de la description. « Comme le mot simple, comme l'adage ou le proverbe, l'énoncé poétique prétend susciter l'émergence d'une représentation prototypique déjà disponible » (1994c : 3).

4. Prenons un exemple. Si j'énonce un adage tel que « Qui va à la chasse perd sa place », je mets en scène, en ma qualité de locuteur, un énonciateur général (que l'on pourrait appeler « la sagesse des nations »). Comme je ne m'identifie pas à lui, il y a polyphonie, au sens de Ducrot (1984, chap. 8). Or, ce proverbe n'est pas une création linguistique de celui qui le prononce : il est une formule connue et partagée par une communauté linguistique. En ce sens, il fonctionne comme un nom, qui évoque un certain prototype ; car, pour Dominicy, « tout usage du "vrai nom" d'un "objet", c'est-à-dire tout recours à l'évocation, est polyphonique » (1990a : 28). L'énoncé poétique fonctionnerait de même. Un énoncé poétique emploie souvent des épithètes redondantes, ou des « descriptions insuffisamment qualifiées » (1989b : 502). Dans les deux cas, on aboutit à « des représentations prototypiques partagées » (*id.*) : le poète fait en sorte « que ses

16. Marc Dominicy, communication personnelle. La notion d'intention « méta-communicative » est inspirée des travaux de Grice.

énoncés soient pris en charge par un énonciateur universel » (1994a : 131). Par conséquent, « le poème se présente comme un message à la fois nouveau et “déjà dit” » (1988 : 59). Il est donc « polyphonique », et « l’écriture poétique présente ses énoncés comme exploitant et mobilisant avant tout l’évocation » (1990a : 28). *Présente*, en effet, car il ne faut pas croire (hypothèse aisément falsifiée) que « la poésie n’exploiterait que des prototypes effectivement enracinés dans la mémoire commune » (1994a : 130). Il suffit de dire que « la poésie “se donne” comme un discours “déjà dit” (même si ce n’est pas le cas) — un discours qui traite d’un monde dont les entités “instancieraient” des prototypes communément partagés (même si certains prototypes n’existent pas) » (1995b : 17). Par exemple, dans « Michel-Ange, lieu vague où l’on voit des Hercules / Se mêler à des Christs », Baudelaire (*Les phares*) adjoint au nom propre initial une épithète de nature qui « ne mue évidemment pas l’ensemble du syntagme en un cliché. Mais à travers sa syntaxe (une simple apposition sans structure prédicative), le texte montre sa prise en charge par un énonciateur universel, qui connaîtrait le prototype qu’évoque le nom propre, et en extrairait un ensemble de propriétés déjà disponibles » (1994a : 131)¹⁷. L’« évocation » de Dominicy est donc un phénomène qui porte sur le fonctionnement sémantique de l’énoncé, et qui sur ce plan se démarque par sa précision linguistique de la vieille idée des « valeurs éternelles inhérentes à la poésie » (Tristan Sautier, cité par Gouvard 1995 : 200).

3.3. Cette théorie appelle de nombreuses remarques.

D’abord, on peut noter qu’elle apporte au modèle assez « structuraliste » de Ruwet la composante sémantique solide qui lui manquait. Dans ses analyses de poèmes, Ruwet a toujours été prudent et scrupuleux sur le plan de l’interprétation, mais largement intuitif, faisant appel à ce qu’on pourrait appeler sa « compétence sémantique ». Je soupçonne que ceci s’explique par le fait que les théories sémantiques contemporaines de son modèle (années soixante-dix) le laissaient insatisfait¹⁸.

Mais on pourrait chercher des contre-exemples à la théorie de l’évocation. Certains textes poétiques semblent tournés plutôt vers la description que vers l’évocation. Nicolas Ruwet me signale Lucrèce, Aristophane, ou le *Julius Caesar* de Shakespeare ; on pourrait penser aussi aux poèmes qui, dans la tradition indo-européenne, décrivent des œuvres d’art imagées, telles que boucliers ou tapisseries (cf. Boyer 1990 : 77-78). Mais la description n’y est souvent que prétexte à « l’évocation » des scènes épiques auxquelles elles renvoient.

L’apport de Dominicy me semble décevant dans sa façon d’allier la théorie de l’évocation à celle des parallélismes. En effet, la notion d’« hypostase du mot », pour intéressante qu’elle soit, ne me semble pas suffisante pour expliquer la complexité des rapports d’équivalence en poésie, par exemple l’existence, dans de nombreuses cultures, d’une périodicité strophique en sus de la périodicité stichique. L’insuffisance de cette notion est particulièrement regrettable, dans la mesure où c’est sur elle que repose la distinction entre l’évocation du mot et l’évocation dans le discours poétique.

17. Comme me le fait remarquer Nicolas Ruwet, cet argument mériterait d’être discuté. Dans un énoncé tel que « Le général Patton, commandant de la 3^e armée, a été mortellement blessé dans un accident de voiture », peut-on parler encore d’évocation ? de prototype ?

18. « Yes » me dit Ruwet (communication personnelle).

Quatrième remarque : je noterai que la notion d'évocation telle qu'elle est définie par Dominicy n'a plus grand-chose à voir avec ce qu'elle est chez Sperber. La référence au travail de cet anthropologue et cognitiviste me semblait beaucoup plus pertinente chez Ruwet (1975a : 317, note 3). Sperber oppose l'évocation à la *convocation*, dont relèverait plutôt le mot simple : il y a convocation quand la représentation conceptuelle d'une information perçue trouve dans la mémoire active « l'entrée encyclopédique qui s'y rapporte » (Sperber 1974 : 133), après que cette entrée soit passée de la mémoire passive à la mémoire active (cf. Sperber 152). L'évocation intervient quand ce processus échoue. Le mot simple ne peut pas relever de l'évocation, pas même de l'évocation à « cycle court » des odeurs (voir Sperber 154-157), notamment parce que le mot, contrairement à ces dernières, peut parfois être remémoré « en l'absence de stimulus externe » (Sperber 129). En revanche, l'idée selon laquelle « la poésie "se donne" comme un discours "déjà dit" (même si ce n'est pas le cas) » (Dominicy 1995b : 17) me semble en conformité avec Sperber, pour qui les individus sont dotés « d'un dispositif symbolique général et d'une stratégie d'apprentissage », ce qui explique que « tous les membres d'une même culture sont amenés à des évocations semblables » bien que l'évocation ne soit « jamais totalement déterminée » et qu'« il reste toujours à l'individu une part considérable de liberté » (Sperber 1974 : 148-149). Bref, la théorie de l'évocation de Dominicy ne me semble conciliable avec celle de Sperber que quand il s'agit de l'« hypostase » du mot (de la poéticité), et non du mot lui-même ¹⁹.

Ensuite, il faut noter que la position de Dominicy renoue d'une certaine manière avec l'opposition poésie/fonction poétique de Jakobson : la poéticité dépasse le cadre strict de la poésie, comme semble le prouver l'existence des proverbes. Dominicy, comme Jakobson, recherche vraiment la finalité communicative de la poésie. Mais la réponse qu'il donne à cette recherche n'est pas l'autotélisme : c'est une modalité sémantique particulière à la poéticité ; ce qui explique que Dominicy renoue du même coup avec la notion traditionnelle d'« intentionnalité ». L'autotélisme jakobsonien n'était qu'une fausse solution, et Attridge (1987 : 20) avait bien raison d'écrire, à propos de la « fonction poétique », que, dans l'article de Jakobson de 1960, « there is a curious silence about its role in the socio-linguistic framework ».

Enfin, on peut se demander si la théorie de Dominicy renverse le rapport de causalité qui, dans le modèle de Ruwet, unissait les structures formelles (code linguistique, parallélismes) aux effets de sens : les seconds semblaient découler de l'interaction des premières. Chez Dominicy, c'est apparemment plutôt l'inverse : les rapports d'équivalence seraient une conséquence de la modalité sémantique du texte poétique (cf. Dominicy 1994a : 131, 1994c : 2). Mais on peut se demander si tout cela ne relève pas de « l'artéfact » humain, c'est-à-dire de notre façon d'appréhender par le langage, linéairement, une réalité compacte : c'est la question de l'antériorité de la poule sur l'œuf ou de l'œuf sur la poule...

19. D'après Dominicy (communication personnelle) la contradiction réside en fait dans son désaccord avec Sperber (jamais formulé jusqu'ici) sur la possibilité d'un « échec » de la convocation. Dans la mesure où l'évocation recourt à la mémoire à long terme, elle relèverait tout de même d'un certain type de convocation. C'est pourquoi Dominicy laisse de côté cette notion ambiguë et remplace le doublet de Sperber par une opposition *évocation/description*, qui souligne le jeu des mémoires à court et à long terme dans le processus de conceptualisation. Mais, si je comprends bien, il me semble que Dominicy prend le terme de « convocation » dans un sens différent de celui de Sperber.

4. Conclusions

Avant de finir, je voudrais signaler qu'il existe, en France et en Belgique, d'autres travaux qui se réclament de Jakobson. Mais ce sont des travaux de métrique, qui donc ne traitent pas le problème de la forme et du sens : Cornulier (1986 : 194-195), Dominicy/Nasta (1993 : 75-76), Gouvard (1994 : 58-75) et Bohas/Paoli (1994 : 8-14), revendiquent tous l'héritage jakobsonien, et même ruwetien. Benoît de Cornulier m'apparaît d'ailleurs plus jakobsonien que Jakobson, quand il présente la notion de « modèle de vers » comme moins fondamentale que celle d'équivalence métrique contextuelle (Cornulier 1982a : 41-42 et 1995 : 78).

Une remarque pour conclure : apparemment, la théorie de Jakobson ne dit rien sur ce qui fait la *qualité* ou la *médiocrité* d'un poème. La chose a souvent été remarquée ; ainsi par Derek Attridge (1987 : 17) : « The principle of projection has nothing to tell us about the difference between a good and a bad poem ». Pourtant, Jakobson pensait que la qualité des poèmes était tributaire de leur traitement de la grammaire : il l'a quelquefois déclaré ; pour lui, les textes qui ne présentent aucune structure remarquable sur le plan des oppositions grammaticales « sont uniquement des poèmes dont on peut être sûr qu'ils n'ont aucune valeur » (Jakobson, in Marchand/Beuchot 1972-74). Cependant, un esprit mal intentionné pourrait sans doute montrer que « l'abbé Delille a construit des chefs-d'œuvre jakobsoniens » (Mounin 1975 : 68), et qu'une belle architecture grammaticale n'est pas une condition suffisante pour expliquer la valeur d'un texte. Les travaux de Ruwet et de Dominicy ne sont pas beaucoup plus convaincants que ceux de Jakobson sur ce point. Il faut dire que la question est pour le moins difficile... Ruwet déclare souhaiter s'interroger davantage « sur les rapports entre le "poétique" (défini dans les termes du jeu des parallélismes et des contraintes ordinaires sur le discours) et le "beau" (qui dépend sûrement d'un grand nombre d'autres conditions) » (Ruwet 1975a : 350). En 1964, il écrivait : « Il est évident que le problème des valeurs esthétiques devra un jour être abordé par l'anthropologie. Que, dans telle culture déterminée, tel artiste soit considéré comme plus grand que tel autre est un fait anthropologique au même titre qu'une règle dans un système linguistique ou un système de parenté » (Ruwet 1964 : 110-111). Dans le même texte, il proposait une ingénieuse méthode qui, en commençant par les faits artistiques les plus simples (par exemple, pour une civilisation sans écriture, « les différences de niveau esthétique entre tel et tel barde » — p. 112) et par un recours aux « jugements portés par les sujets » (*id.*), permettrait « de dresser un métasystème esthétique qui rendrait compte, par exemple, du fait que Shakespeare est plus "grand" que Beaumont et Fletcher, Bach que Vivaldi, etc. » (p. 111). L'inconvénient de cette méthode est qu'elle nécessite absolument l'accord des jugements des sujets interrogés. Mais comment faire autrement ? Je pense qu'il faudrait, pour aborder de front la question, s'interroger d'abord sur les qualités culturelles et/ou transhistoriques de la notion de « beauté » (en la rapprochant de celle de « goût »), pour voir si, à travers le consensus des sujets ayant subi un certain apprentissage encyclopédique et/ou « symbolique », les qualités formelles propres à la poéticité, ou du moins leur interaction avec le contenu des textes, peuvent apparaître à terme pour quelque chose dans le plaisir esthétique que nous donne un beau poème.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- ADAM, J.-M., 1977 : « Une poétique générative et transformationnelle : *Le Lézard* », dans *Ponge inventeur et classique*, colloque de Cerisy, Paris, 10/18, Bourgois, 91-114.
— 1992, *Pour lire le poème*, 4^e éd. Bruxelles-Paris, DeBoeck-Duculot.
- ANSCOMBRE, J.-C., 1989 : « Théorie de l'argumentation, topoï et structuration discursive », *Revue Québécoise de Linguistique*, 18 : 1, 13-56.
— 1990 : « Les syllogismes en langue naturelle. Dédution logique ou inférence discursive ? », *Cahiers de Linguistique Française*, 11, 215-240.
— 1991 : « Dynamique du sens et scalarité », dans A. Lempereur (éd.), *L'Argumentation*, Liège, Mardaga, 79-94.
— 1992 : « Imparfait et passé composé : des forts en thème/propos », *L'Information grammaticale*, 55, 43-53.
— 1994 : « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative », *Langue Française*, 102, 95-107.
— 1995 (éd.) : *Théorie des topoï*, Paris, Éditions Kimé.
- APEL, W., 1944 : *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- AROUI, J.-L., 1993a : « Forme strophique et sens chez Verlaine », *Poétique*, 95, 277-299.
— 1993b : « Linguistique et sciences cognitives : Aristote ou Platon ? D'un adepte confronté à l'avocat du diable », *Recherches Linguistiques de Vincennes*, 22, 125-136.
— 1995a : « Critique de la strophe mazaleyrine », *Le Français Moderne*, 63 : 1, 72-84.
— 1995b : « Rimbaud : Les rimes d'une Larme », *Parade sauvage*, 12, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud.
- ATTRIDGE, D., 1987 : « Closing statement : linguistics and poetics in retrospect », *The Linguistics of writing : arguments between language and literature*, Manchester, University Press, 15-32.
- BACHELARD, G., 1942 : *L'Eau et les Rêves*, Paris, Corti.
- BARRAQUÉ, J., 1994 [1962] : *Debussy*, Paris, coll. Solfèges, Le Seuil.
- BAUDOUX, L., 1962 : « Linguistique structurale et poésie. Le langage poétique de Paul Valéry », *Logique et Analyse*, 19, 122-141.
- BELLOUR, R., 1971 : « L'ethnologue, le linguiste et les chats », *Magazine littéraire*, 58, novembre, 17-18.
— 1973 : « Critique et sémiologie. Entretiens avec Gérard Genette et Nicolas Ruwet », *Magazine littéraire*, 75, avril, 37-40.
- BÉNICHOU, P., 1985 : *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, Corti.
- BENJAMIN, W., 1979 : *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot.
- BLAKEMORE, D., 1993 : « The relevance of reformulations », *Language and Literature*, 2 : 2, 101-120.
— 1994 : « Echo questions : a pragmatic account », *Lingua*, 94, 197-211.
- BOHAS, G. et PAOLI B., 1994 : *Aspects formels de la poésie arabe, I : La métrique classique*, à paraître.
- BONNEFOY, C., 1966 : « La linguistique va-t-elle devenir la science des sciences ? Un entretien avec Roman Jakobson le fondateur du structuralisme », *Arts & Loisirs*, 20, 9-16 février, 10-11.
- BOULEZ, P., 1995 : *Points de repère 1 : Imaginer*, Paris, Bourgois.
- BOUVIER, A., 1993 : « Une anthropologie sociologique des topoï : la théorie des dérivations de Pareto », dans C. Plantin (éd.), *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Éditions Kimé, 182-191.
- BOYER, R., 1990 : *La poésie scaldique*, Paris, Éditions du Porte-Glaive.
- CADIOT, P., 1993 : « De et deux de ses concurrents : avec et à », *Langue Française*, 76, 68-106.
- CHENG, F., 1977 : *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Le Seuil.
- CHESTERS, G., 1988 : *Baudelaire and the poetics of Craft*, Cambridge University Press.

- CHOI, I.-R., 1994 : « Impression, soleils couchants : Verlaine et Monet », *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 31-48.
- COQUET, J.-C., 1972 : « Poétique et linguistique », dans A.J. Greimas (éd.), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 26-44.
- CORNULIER, B. de, 1981 : « La rime n'est pas une marque de fin de vers », *Poétique*, 46, 247-256.
- 1982a : *Théorie du vers*, Paris, Le Seuil.
- 1982b : « La cause de la rime : réponse à Jean Molino et Joëlle Tamine », *Poétique*, 52, 499-508.
- 1983 : « Groupement de vers : sur la fonction de la rime », *Cahiers de Grammaire* n° 6, 32-70.
- 1985 : « Rime riche et fonction de la rime : le développement de la rime riche chez les Romantiques », *Littérature*, 59, 115-125.
- 1986 : « Versifier : le code et sa règle », *Poétique*, 66, 191-197.
- 1987 : « Remarques pour l'analyse métrique du poème *Va ton chemin de Sagesse* », *Cahiers de grammaire*, 12, 79-88.
- 1988a : « Codage et analyse métrique des strophes classiques : l'exemple des *Contemplations* », dans B. de Cornulier, J. Gardes-Tamine et M. Grimaud (éds.), *Linguistique de la strophe et du vers*, *Revue des Lettres Modernes*, série Victor Hugo, 2, Paris, Minard, 79-134.
- 1988b : « Conventions de codage des structures métriques : pour une grammaire des strophes », *Le Français moderne*, 56 : 3/4, 223-242.
- 1993a : « Le système classique des strophes, Hugo 1829-1881 », *Langue Française*, 99, 26-44.
- 1993b : « Métrique littéraire et métrique de chant : sur une *Chanson pour elle* de Verlaine », *Revue Verlaine*, 1, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 167-178.
- 1995 : *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon.
- CRÉPET, J., BLIN G. et PICHOS, C., 1968 : *Charles Baudelaire. Les Fleurs du mal*, Paris, Corti.
- DAUTHIE, X., 1978 : « La filiation de Husserl », *Cahiers Cistre*, 5, *Jakobson*, 40-46.
- DECESSE et GODARD, 1971 : *XIX^e siècle*, Documents, Paris, Bordas.
- DELAS, D., 1973 : « Phonétique, phonologie et poétique chez R. Jakobson », *Langue Française*, 19, 108-119.
- 1993 : *Roman Jakobson*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- DELBUILLE, P., 1968 : « Analyse structurale et analyse textuelle », *Cahiers d'analyse textuelle*, 10, 7-22.
- DELCROIX, M. et GEERTS W., 1980 (éds.) : « *Les Chats* » de Baudelaire. *Une confrontation de méthodes*, Presses Universitaires de Namur.
- DELOFFRE, F., 1974 : *Stylistique et poétique du français*, Paris, Sodes.
- DESPRINGRE, A.-M., 1991 (éd.) : *Poésies chantées de tradition orale en Flandre et en Bretagne*, Paris, coll. Muuslingue, Champion.
- DESSONS, G., 1993 : « Rythme et écriture : le tiret entre ponctuation et typographie », dans J.-P. Saint-Gérard (éd.), *Mutations et sclérose : la langue française 1789-1848*, Stuttgart, Franck Steiner Verlag, 122-134.
- 1995 : *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris, Dunod.
- DOMINICY, M., 1982 : « La poétique de Jakobson », dans J. Dierickx (éd.), *Initiation à la linguistique contemporaine III*, Presses Universitaires de Bruxelles, 42-56.
- 1988 : « Y a-t-il une rhétorique de la poésie ? », *Langue Française*, 79, 51-63.
- 1989a : « Pour une nouvelle lecture de Martin Codax », dans M. Dominicy 1989c, 137-161.
- 1989b : « De la pluralité sémantique du langage. Rhétorique et poétique », *Poétique*, 80, 499-514.
- 1989c (éd.) : *Le Souci des apparences*, Bruxelles, Éditions de l'Université.
- 1990a : « Prologomènes à une théorie générale de l'évocation », dans M. Vanhelleputte et L. Somville (éds.), *Sémantique textuelle et évocation*, Louvain, Poeters, 9-37.
- 1990b : « À propos du sonnet de Dante *Se vedi li occhi miei...* ou Des périls de la symétrie », dans M. Vanhelleputte et L. Somville (éds.), *Isomorfieën in kunst en literatuur*, Louvain, Brus-

- sels Preprints in Artistic and Literary Studies, IV, Peeters, 74-88.
- 1991 : « Sur l'épistémologie de la poétique », *Histoire Épistémologie Langage*, 13 : 1, 151-174.
- 1992a : « Pour une théorie de l'énonciation poétique », dans W. de Mulder, F. Schuerewegen et L. Tasmowski (éds.), *Énonciation et parti-pris*, Amsterdam, Rodopi, 129-142.
- 1992b : « Nuit rhénane de Guillaume Apollinaire », dans L. Tasmowski et A. Zribi-Hertz (éds.), *De la musique à la linguistique, Hommages à Nicolas Ruwet*, Gand, Communication et Cognition, 81-94.
- 1993 : « Description, définition, évocation. Réflexions préliminaires », dans M. Vanhelleputte et L. Somville (éds.), *Mimesis. Théorie et Pratique de la description littéraire*, Louvain, Brussels Publications in Artistic and Literary Studies, vol. 2, Peeters, 43-55.
- 1994a : « Du style en poésie », dans G. Molinié et P. Cahné (éds.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, 115-137.
- 1994b : « La intención poética. Teoría de un género discursivo », *Foro Hispánico*, 8, 89-97.
- 1994c : « L'Évidentialité en poésie », *Projet ARC « Typologie textuelle et théorie de la signification »*, Rapport de recherches 2, Université Libre de Bruxelles, 17 pp.
- 1995a : « Notes sur le parallélisme négatif », dans D. Gullentops (éd.), *Le Sens à venir. Création poétique et démarche critique. Hommage à Léon Somville*, Berne, Peter Lang, 191-206.
- 1995b : « Le genre épictétique. Une argumentation sans questionnement ? », *Projet ARC « Typologie textuelle et théorie de la signification »*, Rapport de recherches 3, Université Libre de Bruxelles, 24 pp.
- DOMINICY, M. et NASTA, M., 1993 : « Métrique accentuelle et métrique quantitative », *Langue française*, 99, 75-96.
- DONKER, M., 1992 : *Shakespeare's proverbial themes. A rhetorical context for the Sentencia as Res*, Westport-Londres, Greenwood Press.
- DUBOIS, D., 1992 : « Représentations catégorielles, prototypes et typicalité », *Le Courrier du CNRS. Dossiers Scientifiques*, 79, *Sciences cognitives*, 68.
- DUCROT, O., 1975 : « Je trouve que », *Semantikos*, 1 : 1, 62-88.
- 1984 : *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- ELWERT, W. T., 1965 : *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck.
- FAYE, J.-P., 1967 : *Le Récit unique*, Paris, Le Seuil.
- FONDANE, B., 1994 : *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Complexe.
- FONGARO, A., 1960 : « La Beauté, fleur du mal », *Studi francesi*, 12, 489-493.
- FONTAINE, J., 1974 : *Le Cercle linguistique de Prague*, Tours, Mame.
- FRANKEN, N., 1995a : « Détournements de proverbes », *Projet ARC « Typologie textuelle et théorie de la signification »*, Rapport de Recherches 3, Université Libre de Bruxelles.
- 1995b : « L'ironie : essai de description dans la théorie de la pertinence », communication présentée au Colloque des Jeunes Linguistes, Université du Littoral.
- GENETTE, G., 1976 : *Mimologiques*, Paris, Le Seuil.
- 1980 : « Cratylisme et persécution », *Poétique*, 44, 515-518.
- GENINASCA, J., 1979 : « Avoir du sens vs avoir un sens dans une perspective discursive », dans S. Chatman, U. Eco et J.-M. Klinkenberg (éds.), *Panorama sémiotique*, Actes du premier congrès de l'Association Internationale de Sémiotique (Milan, juin 1974), La Haye/Paris/New York, Mouton, 648-651.
- GIOVACCHINI, D. et VANNIER, G., 1988 : « Explication du Lézard », dans *Ponge. Pièces. Les mots et les choses*, Paris, coll. Ellipses, Marketing.
- GLEIZE, J.-M., 1983 : *Poésie et Figuration*, Paris, Seuil.
- GOLDSMITH, J., 1991 : « Editor's foreword », dans N. Ruwet, *Syntax and Human experience*, Chicago and London, The University of Chicago Press, vii-xiii.
- GOUVARD, J.-M., 1993 : « Frontières de mot et frontières de morphème dans l'alexandrin : du vers classique au 12-syllabe de Verlaine », *Langue Française*, 99, 45-62.
- 1994 : *Recherches sur la métrique interne du vers composé dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle*, thèse de doctorat nouveau régime, Université de Nantes.

- 1995 : « Les énoncés métaphoriques », *Critique*, 574, 180-202.
 — en préparation : « Les noms propres », contribution au colloque « Verlaine à la loupe », Cerisy-La-Salle, juillet 1996.
- GRAAF, D.A. De, 1954 : « Une source ancienne du symbolisme : Verlaine et Rimbaud, débiteurs de Cyrano de Bergerac », *Mercure de France*, 253-257.
- GRAF, A.E., 1960 : *6000 Deutsche und Russische Sprichwörter*, La Haye, Max Niemeyer.
- GREIMAS, A., 1970 : « Les proverbes et les dictions », dans *Du Sens*, Paris, Le Seuil, 309-314.
- GRIMAUD, M. et BALDWIN, L., 1993 : « Versification cognitive : la strophe », *Poétique* n° 95, 259-276.
- GROSS, G., 1988 : « Degrés de figement des noms composés », *Langages*, 90, 57-72.
 — 1990 : « Définition des noms composés dans un lexique-grammaire », *Langue Française*, 87, 84-90.
- GUÉRON, J., 1973 : « Phonologie et sens. Remarques pour une théorie du poème », *Change*, 16/17, 133-153.
- GUEUNIER, N., 1980 : « Linguistique et poésie », *Le Français aujourd'hui*, 51, 77-86.
- GUILLELMAZ, P., 1957 : *La Poésie chinoise. Anthologie des origines à nos jours*, Paris, Seghers.
- HOLENSTEIN, E., 1974 : *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique*, Paris, Seghers.
- HUBERT, J.-D., 1953 : *L'Esthétique des « Fleurs du mal »*. *Essai sur l'ambiguïté poétique*, Genève, Pierre Cailler.
- JACQUART, E., 1976 : « Entretien avec Roman Jakobson. Autour de la poétique », *Critique*, 348, 461-472.
- JACQUEMIN, C., 1991 : *Transformation des noms composés*, thèse de doctorat, Université de Paris-VII, CERIL-LADL.
- JAKOBSON, R., 1960 : « Closing statements : Linguistics and poetics », dans T.A. Sebeok (éd.), *Style in language*, New York, John Wiley and sons, 350-377.
 — 1963 : *Essais de linguistique générale I : Les Fondations du langage*, traduit de l'anglais par N. Ruwet, Paris, Minuit.
 — 1966 : « À la recherche de l'essence du langage », dans E. Benveniste et al., *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, 22-38.
 — 1968 : « La langue est le moteur de l'imagination » [publication partielle de Treguer 1968], *Quinzaine littéraire*, 51, 15-31 mai, 18-20.
 — 1972a : « Entretien avec J.-P. Faye, J. Paris et J. Roubaud », dans R. Jakobson, M. Halle et N. Chomsky, *Hypothèses. Trois entretiens et trois études sur la linguistique et la poétique*, Paris, Seghers/Laffont, 33-49.
 — 1972b : « Entretien sur la mode et la théorie du langage », *Change*, 13, 155-163.
 — 1973 : *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil.
 — 1978 : « Entretien », *Cahiers Cistre*, 5, *Jakobson*, 11-26.
 — 1984 : *Une vie dans le langage. Autoportrait d'un savant*, traduit de l'anglais par P. Boyer, Paris, Minuit.
 — 1985a : « On poetic intentions and linguistic devices in poetry. A discussion with professors and students at the University of Cologne », dans Jakobson 1985b, 69-78.
 — 1985b : *Verbal art, verbal sign, verbal time*, édité par K. Pomorska et S. Rudy, Oxford, Blackwell.
 — 1986 : *Russiq folie poésie*, Paris, Le Seuil.
- JAKOBSON, R. et POMORSKA, K., 1980 : *Dialogues*, traduits du russe par Mary Fretz, Paris, Flammarion.
- JAKOBSON, R. et WAUGH, L., 1980 : *La Charpente phonique du langage*, traduit de l'anglais par A. Kihm, Paris, Minuit.
- JANKELEVITCH, V., 1989 : *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon.
- KIBEDI VARGA, A., 1977 : *Les Constantes du poème. Analyse du langage poétique*, Paris, Picard.
- KLEIBER, G., 1984 : « Pour une pragmatique de la métaphore : La métaphore, un acte de dénotation prédicative indirecte », *Recherches en pragma-sémantique*, X, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz.

- 1990 : *La Sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, PUF.
- 1994a : *Nominales. Essais de sémantique référentielle*, en particulier « Métaphore et déviance : banalisation ou contrainte hiérarchique » (177-206) et « Sur la définition du proverbe » (207-224), Paris, Armand Colin.
- 1994b : « Contexte, interprétation et mémoire : approche standard vs approche cognitive », *Langue Française*, 103, 9-22.
- LAKOFF, G. et JOHNSON, M., 1985 : *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit.
- LAKOFF, G. et TURNER, M., 1989 : *More than cool reason. A field guide to poetic metaphor*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- LEAKEY, F.W., 1969 : *Baudelaire and nature*, Manchester/New York, The University Press - Barnes et Noble.
- LEEMAN, D., 1987 : « À ma grande surprise », *Revue Québécoise de Linguistique*, 16 : 2, 225-266.
- LEFEBVE, M.-J., 1971 : *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel, La Baconnière.
- LESURE, F., 1984 : « Debussy, le symbolisme et les arts plastiques », *Cahiers Debussy*, nouvelle série, 8, Paris, Centre de Documentation Claude Debussy, 3-12.
- 1992 : *Claude Debussy avant Pelleas ou les années symbolistes*, Paris, Klincksieck.
- 1993 (éd.) : *Claude Debussy. Correspondance : 1884-1918*, Paris, Hermann.
- LETELLIER, F., 1968 : édition de Lamartine, *Méditations*, Paris, Garnier.
- LEVIN, S.R., 1969 [1962] : *Linguistic structures in poetry*, La Haye/Paris, Mouton.
- LOCKSPUISER, E. et HALBREICH, H., 1980 : *Claude Debussy*, Paris, Fayard.
- MARCHAND, J.-J. et BEUCHOT, P., 1972-1974 : *Roman Jakobson*, ORTF, service « Archives du XX^e siècle », Paris [diffusé en partie en septembre-octobre 1990 sur La Sept].
- MARTIN, R., 1992 : « Irony and universe of belief », *Lingua*, 87 : 1/2, 77-90.
- MARTINON, P., 1911 : *Les Strophes*, Paris, Larousse.
- MAUCLAIR, C., 1902 : « La peinture musicienne et la fusion des arts », *Revue bleue*, septembre, 297-303.
- MAZALEYRAT, J., 1974 : *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin.
- MCADAMS, S. et DELIEGE, I., 1989 (éds.) : *La Musique et les sciences cognitives*, Liège-Bruxelles, Mardaga.
- MESCHONNIC, H., 1970 : « Prosodie et langage du couple dans la *Vie immédiate* d'Éluard », *Langue Française*, 7, 45-55.
- 1982 : *Critique du rythme*, Paris, Verdier.
- 1995 : *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier.
- MICHAUX, C., 1995 : « Parémies, collocations verbales et actes de parole ou Comment les verbes aident à la classification et à la maîtrise des parémies », *Projet ARC « Typologie textuelle et théorie de la signification »*, Rapport de recherches 3, Université Libre de Bruxelles, 20 pp.
- MILNER, J.-C., 1982 : *Ordres et raisons de langue*, Paris, Le Seuil.
- MOLINO, J., 1975 : « Sur un sonnet de Baudelaire », *Cahiers de Linguistique, d'Orientalisme et de Slavistique*, 5-6, 283-295.
- MOLINO, J. et GARDES-TAMINE, J., 1982 : *Introduction à l'analyse de la poésie, I : Vers et figures*, Paris, PUF.
- 1988 : *Introduction à l'analyse de la poésie, II : De la strophe à la construction du poème*, Paris, PUF.
- MONTREYNAUD, F., PIERRON, A. et SUZZONI, F., 1993 : *Dictionnaire de proverbes et dictons*, Paris, Robert.
- MOUNIN, G., 1972 : *La Linguistique du XX^e siècle*, Paris, PUF.
- 1975 : « Les difficultés de la poétique jakobsonienne », *L'Arc*, 60, 64-69.
- MOUROT, J., 1980 : « Encore *Les Chats* ! », *Études de langue et de littérature françaises offertes à André Lanly*, Université de Nancy II, 505-520.
- MURAT, M., 1985 : « De Jakobson à Rimbaud : l'interprétation des équivalences formelles dans la poétique structuraliste », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXIII : 1, 349-363.

- NATALI-SMIT, J., 1987 : « Seshat et l'analyse poétique : à propos des critiques des "chats" de Baudelaire », dans J.-Cl. Gardin et alii, *La logique du plausible. Essais d'épistémologie pratique en sciences humaines*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 103-144.
- NATTIEZ, J.-J., 1987 : *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois.
- 1992 : « Nicolas Ruwet musicologue », dans L. Tasmowski et A. Zribi-Hertz (éds.), *De la musique à la linguistique, Hommages à Nicolas Ruwet*, Gand, Communication et Cognition, 24-38.
- NICOLAS, A., 1969 : « R. Jakobson et la critique formelle », *Langue française*, 3, 97-101.
- NUITEN, H., 1979 : *Les Variantes des « Fleurs du mal » et des « Épaves » de Charles Baudelaire (1821-1867). Étude de stylistique génétique*, Amsterdam, APA-Holland University Press.
- PAILHE, C., 1992 : *Prose and verse narrative : Antonio Machado's « La tierra de Alvargonzález »*, mémoire de licence, Faculté de Philosophie et Lettres, Université Libre de Bruxelles.
- PAOLI, B., 1990 : « Sainte : poème de Mallarmé et mélodie de Ravel », ms, Université de Paris VIII.
- PELLETIER, A.-M., 1977 : *Fonctions poétiques*, Paris, Klincksieck.
- PICHOIS, C., 1975 : *Baudelaire. Œuvres complètes I*, Paris, coll. La Pléiade, NRF Gallimard.
- PILKINGTON, A., 1992 : « Poetic effects », *Lingua*, 87 : 1/2, 29-52.
- POMMIER, J., 1945 : *Dans les chemins de Baudelaire*, Paris, Corti.
- 1968 : *Autour de l'édition originale des « Fleurs du mal »*, Genève, Slatkine.
- POULET, G., 1964 : *Études sur le temps humain IV*, Paris, Plon.
- PRÉVOST, J., 1953 : *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Paris, Mercure de France.
- RACCAH, P.-Y., 1995 (éd.) : *Argumentation within language*, *Journal of Pragmatics*, 24.
- RATERMANIS, J.B., 1949 : *Étude sur le style de Baudelaire d'après « Les Fleurs du mal » et les « Petits Poèmes en prose »*, Bade, Éditions Art et Science.
- REBOUL, A., 1994 : « Polyphonie et énonciation », dans J. Moeschler et A. Reboul, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Le Seuil, 323-348.
- REMACLE, M., 1964 : « Le Lac de Lamartine », *Cahiers d'analyse textuelle*, 6, Liège, Les Belles Lettres, 31-43.
- RIEDEL, M., 1987 : « Qui dort dîne ou le pivot implicatif dans les énoncés parémiques », dans M. Riegel et I. Tamba (éds.), *L'Implication dans les langues naturelles et dans les langages artificiels*, Paris, Klincksieck, 85-99.
- RIFFATERRE, M., 1979 : *La Production du texte*, Paris, Le Seuil.
- RIVIÈRE, J., 1948 : *Études*, Paris, NRF Gallimard.
- ROMAINS, J. et CHENNEVIÈRE, G., 1923 : *Petit Traité de versification*, Paris, Gallimard.
- ROBB, G., 1993 : *La Poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Paris, Aubier.
- RODEGEM, F., 1984 : « La parole proverbiale », dans F. Suard et C. Buridant (éds.), *Richesse du proverbe. Typologie et fonctions 2*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 121-129.
- RODRIGUEZ SOMOLINOS, A., 1993 : « Arcaísmos sintácticos en los proverbios franceses », *Paremia*, 1, 55-63.
- RUDY, S., 1987 : « Jakobson-Aljagrov and Futurism », dans K. Pomorska, F. Chodakowska, H. McLean et B. Vine (éds.), *Language, Poetry and Poetics. The generation of the 1890s : Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij*, Proceedings of the First Roman Jakobson Colloquium, at the M.I.T. (october 5-6, 1984), Berlin/New York/Amsterdam, Mouton de Gruyter, 277-290.
- RUWET, N., 1964 : c.r. de F.A. Pottle, *The Idiom of poetry* [revised edition, 1963], *Linguistics*, 6, 105-113.
- 1972a : *Théorie syntaxique et syntaxe du français*, Paris, Le Seuil.
- 1972b : *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Le Seuil.
- 1975a : « Parallélismes et déviations en poésie », dans J. Kristeva, J.-C. Milner et N. Ruwet (éds.), *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Le Seuil, 307-351.
- 1975b : « Théorie et méthodes dans les études musicales : quelques remarques rétrospectives et préliminaires », *Musique en jeu*, 17, 11-35.
- 1975c : « La mort des amants », *L'Arc*, 60, 70-73.
- 1979 : « Blancs, rimes et raisons. Des rapports entre la typographie et les structures linguistiques »

- tiques en poésie », *Revue d'Esthétique*, numéro *Rhétoriques/Sémiotiques*, Paris, 10/18, Bourgois, 397-426.
- 1980 : « Malherbe : Hermogène ou Cratyle ? », *Poétique*, 42, 195-224.
- 1981a : « Linguistique et poétique. Une brève introduction », *Le Français Moderne*, 49 : 1, 1-19.
- 1981b : « Musique et vision chez Paul Verlaine », *Langue Française*, 49, 92-112.
- 1983 : « Une chanson d'Alfred de Musset », *Le Français Moderne*, 51 : 1/2, 18-27.
- 1985 : « Notes linguistiques sur Mallarmé », *Le Français Moderne*, 53 : 3/4, 195-216.
- 1989 : « Roman Jakobson, *Linguistique et poétique*, vingt-cinq ans après », dans M. Dominicy 1989c, 11-30 ; repris partiellement dans D. Delas 1993, 108-122.
- 1991a : « À propos de la grammaire générative. Quelques considérations intempestives », *Histoire Épistémologie Langage*, 13 : 1, 109-132.
- 1991b : « On the use and abuse of idioms in syntactic argumentation », dans *Syntax and human experience*, Chicago, The University of Chicago Press, 171-329.
- 1994 : « Huit siècles de polyphonie rationnelle en Occident : une Histoire terminée ? », *Ars Musica*, 94, Conférence organisée par la Société Belge d'Analyse Musicale (Bruxelles, mars 1994).
- 1995 : « Le style : une notion préthéorique ? », ms, à paraître dans H. Meschonnic et S. Delesalle (éds.), *Festschrift Jean-Claude Chevalier*, Paris, Armand Colin, 19 pp.
- SADIE, S. (éd.), 1980 : *The New Grove dictionary of music and musicians*, Londres, Macmillan Publishers.
- SANCHEZ, J., 1995 : « Colloque sentimental de Paul Verlaine : stéréotypes et implicite dans le discours poétique », *Revue Verlaine*, 3, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud ; prépublié dans *Poétique et Métrique, Rapports de recherches de l'URA 1720 - Axe Poétique*, 1, CNRS, 37-53.
- SHAPIRO, M., 1976 : « Deux paralogismes de la poétique », *Poétique*, 28, 423-439.
- SCHLOEZER, B. de, 1947 : *Introduction à J.-S. Bach*, Paris, coll. Idées, Gallimard.
- SCOTT, C., 1986 : *A question of syllables. Essays in Nineteenth-Century French verse*, Cambridge, University Press.
- SMITH, N. et WILSON, D., 1992 : « Introduction », *Lingua : Special issue on « Relevance theory »*, 87 : 1/2, 1-10.
- SPANG-HANSEN, E., 1963 : *Les Prépositions incolores du français moderne*, G.E.C., Gads Forlag.
- SPERBER, D., 1974 : *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann.
- SPERBER, D. et WILSON, D., 1986 : *Relevance. Communication and cognition*, Oxford, Basil Blackwell. Trad. fr. 1989 : *La Pertinence. Communication et cognition*, Paris, Minuit.
- SPERBER, D. et WILSON, D., 1993 : « Linguistic form and relevance », *Lingua*, 90 : 1/2, 1-26.
- STAROBINSKI, J., 1971 : *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard.
- TCHANG, B. T.-M., 1937 : *Le Parallélisme dans les vers du Cheu King*, Changhaï et Paris T'ou-sè-wè et Gauthner.
- TODOROV, T., 1977 : *Théories du symbole*, Paris, Le Seuil.
- 1978 : « L'héritage formaliste », *Cahiers Cistre*, 5, Jakobson, 48-51.
- 1982 : « La mort de Roman Jakobson. La passion du langage », *Le Monde*, 11661, 27 juillet, pp. 1 et 8.
- 1984 : *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Le Seuil.
- TREGUER, M., 1968 : *Roman Jakobson*, Service de la Recherche de l'ORTF, série « Un certain regard », réalisé avec la collaboration de F. Chatelet et d'O. Ducrot, Paris [diffusé le 17 mars].
- VALLIER, D., 1984 : « Jakobson poète », *Poétique*, 57, 26-36.
- VANDELOISE, C., 1994 : « La catégorisation en sémantique cognitive », *Le Français Moderne*, 62 : 1, 79-98.
- VANDERHOEFT, C., 1989 : « Problèmes de métrique dans la poésie unanimiste. La théorie des accords », dans M. Dominicy 1989, 93-120.

- VERLAINE, P., 1962 : *Œuvres poétiques complètes*, édition de Y.-G. Le Dantec revue par J. Borel (1989), Paris, coll. La Pléiade, Gallimard.
- VERLUYTEN, S.P., 1982 : *Recherches sur la prosodie et la métrique du français*, thèse de doctorat, Université d'Anvers (UIA).
- 1989 : « L'Analyse de l'alexandrin. Mètre ou rythme ? », dans Marc Dominicy (éd.), 1989c, 31-74.
- VIVES, R., 1990 : « Les composés nominaux par juxtaposition », *Langue Française*, 87, 98-103.
- VOCELEER, S., 1994 : « Le point de vue et les valeurs des temps verbaux », *Travaux de linguistique*, 29, 39-58.
- 1995 : « La description médicale et la généricité », dans S. Vogeleer (éd.), *Interprétation du texte et traduction*, Louvain, Peeters, 87-123.
- VUILLERMOZ, E., 1957 : *Claude Debussy*, Paris, Flammarion.
- WAUGH, L., 1985 : « The poetic function and the nature of language », dans Jakobson 1985b, 143-168.
- WENK, A.B., 1976 : *Claude Debussy and the poets*, Berkeley, University of California Press.
- WILSON, D. et SPERBER, D., 1992 : « On verbal irony », *Lingua*, 87 :1/2, 53-76.
- WINNER, T., 1975 : « Les grands thèmes de la poétique jakobsonienne », *L'Arc*, 60, 55-63.
- ZUMTHOR, P., 1974 : « Les Grands Rhétoriciens et le vers », *Langue Française*, 23, 88-98.
- 1975 : « Le grand change des Rhétoriciens », dans J.P. Faye et J. Roubaud (éds.), *Change de forme. Biologie et prosodies*, Paris, 10/18, Bourgois, 191-224.
- 1978 : *Le Masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Le Seuil.

[03. *Bibliographie*]

« Bibliographie » [sur le vers français],

in* M. MURAT éd., *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique,

Paris, Champion, coll. ‘Métrique française et comparée’,

2000, pp. 373-397.

[En collaboration avec

Michel MURAT, Jean-Michel GOUVARD, Benoît de CORNULIER].

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie raisonnée a été établie par Michel Murat, avec le concours de Jean-Michel Gouvard, Jean-Louis Aroui et Benoît de Cornulier. Elle ne prétend pas à l'exhaustivité mais recense les principaux traités de métrique française depuis la Renaissance, ainsi qu'une large sélection d'ouvrages et d'articles récents.

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BROGAN, Terry, 1989: *Verseform. A comparative bibliography*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole, 1985, *Les Dictionnaires des poètes: de Rimes et d'analogies*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- LANGLOIS, Ernest, 1902: *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, rééd. Genève, Slatkine, 1974.
- MAZALEYRAT, Jean, 1963: *Pour une Etude rythmique du vers français moderne. Notes bibliographiques*, Paris, Minard.
- THIEME, Hugo, 1916: *Essai sur l'histoire du vers français*, Paris, Champion.
- 1. Traités et essais antérieurs à 1950**
- ACKERMANN, Paul, 1840: *L'Accent appliqué à la théorie de la versification*, Paris, Aimé-André.
- ACKERMANN, Paul, 1841: *Du Principe de la poésie et de l'éducation du poète*, Paris, Brockhaus et Avenarius.
- ANEAU, Barthélemy, 1550: *Le Quintil horatien* (disponible dans: GOYET, Francis, éd.: *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, Le Livre de Poche, 1990).
- AUBERTIN, Charles, 1898: *La Versification française et ses nouveaux théoriciens. Les règles classiques et les libertés modernes*, Paris, Belin.
- BANVILLE, Théodore de, 1871: *Petit traité de poésie française*, rééd., *Œuvres*, VIII, Genève, Slatkine, 1972.
- BARNEVILLE, Pierre de, 1898: *Le Rythme dans la poésie française*, Paris, Perrin.
- BECQ DE FOUQUIERES, Louis, 1879: *Traité général de versification française*, Paris, Charpentier.

- BECQ DE FOUQUIERES, Louis, 1881: *Traité élémentaire de prosodie française*, Paris, Delagrave.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas, 1672: *Art poétique*, rééd. dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- BOINDIN, Nicolas, 1753: *Réflexions critiques sur les règles de la versification*, Paris, Prault fils.
- BOISSIERE, Claude de, 1554: *Art poétique reduict et abrege* (disponible dans: *Art poétique reduict et abrege (1554) / L'Art d'arythmetique (1554)*, Genève, Slatkine, 1972).
- BONAPARTE, Louis, 1819: *Mémoires sur la versification française et Essais divers*, Florence, Piatti.
- BONAPARTE, Louis, 1825: *Essai sur la versification*, Rome / Florence, J. Salviucci / J. Molini, 2 volumes.
- BOUCHAUD, M.-A., 1763: *Essai sur la poésie rythmique*, Paris, imprimerie de M. Lambert.
- CARPENTIER, L.-J.-M., 1822: *Gradus poétique*, Paris, Johanneau.
- CASTIL-BLAZE, François, 1858: *L'Art des vers lyriques*, Paris, Delahays.
- CERCEAU, Rd Père du, 1742: *Défense de la poésie française*, Paris, Giffart.
- CERCEAU, Rd Père du, 1742: *Réflexions sur la poésie française*, Paris, Gandouin.
- CHALONS, Vincent Claude, 1716: *Règles de la poésie française*, Paris, C. Jombert.
- COLLETET, Guillaume, 1658: *L'Art poétique*, rééd., Genève, Slatkine, 1970.
- COLLETET, Guillaume, 1664: *Le Parnasse françois ou l'Escole des Muses*, rééd., Genève, Slatkine, 1970.
- CROUSLÉ, L., 1897: *Éléments de versification française*, Paris, Eugène Belin.
- CROY, Henri de, 1493-1498: *L'Art et science de rhétorique*, Paris, in-folio.
- DEIMIER, Pierre de, 1610: *L'Académie de l'art poétique*, Paris, J. de Bordeaux [Repr. 1973. Archives de la linguistique française, microfiche 102. Paris: France Expansion.]
- DELAUDUN D'AIGALIERS, Pierre, 1598: *L'Art poétique françois*, Paris, pour A. Du Breuil.
- DESSIAUX, J., 1845: *Traité complet de versification française, ou Grammaire poétique de la langue française*, Paris, Veuve Maire-Nyon.
- DORCHAIN, Auguste, 1905: *L'Art des vers*, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires.
- DU BELLAY, Joachim, 1549: *La Défense et Illustration de la Langue française* (disponible dans: DU BELLAY, Joachim: *Les Regrets, précédé de Les Antiquités de Rome* et suivi de *La Défense et Illustration de la Langue française*, Gallimard, 1967).

BIBLIOGRAPHIE

375

- DU BOS, Abbé, 1755: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 3 tomes, Paris, Pissot.
- DU GARDIN, Louys, 1620: *Les Premières Adresses du chemin de Parnasse pour montrer la prosodie françoise par les menutez des vers français*, Douai, Baltazar Bellere; rééd., Genève, Slatkine, 1974.
- DU MÉRIL, Edlestand, 1841: *Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification*, Paris, Brockhaus et Avenarius.
- DU PONT, Gratien, 1539, *Art et Science de rhétorique metriffiee*, Toulouse, Nycolas Vieillard; rééd., Genève, Slatkine, 1972.
- DUCONDUT, Abel, 1863: *Examen critique de la versification française classique et romantique*, Paris, Dupray de La Mahérie.
- DUCONDUT, Jean-Ambroise, 1856: *Essai de rythmique française*, Paris, Michel Lévy.
- DUCONDUT, Jean-Ambroise, 1861: *Du Rôle de l'accent dans la versification moderne et dans la nôtre en particulier*, s. l.
- DUHAMEL, Georges et Charles VILDRAC, 1910: *Notes sur la technique poétique*, Paris, Champion.
- EICHTAL, Eugène d', 1892: *Du Rythme dans la versification française*, Paris, Lemerre.
- FABRI, Pierre, 1521: *Le Grant et vray art de pleine rhétorique*, Rouen, Symon Gruel & Thomas Rayer; rééd., Genève, Slatkine, 1972.
- FORMONT, M. et A. LEMERRE, 1937: *Le Vers français*, Paris, Lemerre.
- FRAMERY, Nicolas Etienne, 1796: *Avis aux poètes lyriques sur la nécessité de mettre du rythme dans les vers destinés au chant*, Paris, Veuve Duchesne.
- GAULLYER, 1728: *Règles de poétique tirées d'Aristote, d'Horace, de Despréaux et d'autres auteurs célèbres*, Paris, Quillau.
- GAYNARD DE LA CHAUME, Pierre le, 1585: *Promptuaire de l'Unisons ordonné et disposé méthodiquement pour tous ceux qui voudront composer promptement en vers français*, Poitiers, N. Courtoys.
- GOSSART, Alexandre, 1859: *Traité complet de versification française, renfermant une nouvelle théorie de la rime, de la prosodie, de la déclamation*, Paris, Veuve Maire-Nyon.
- GOURMONT, Remy de, 1899: *L'Esthétique de la langue française*, Mercure de France.
- GOURMONT, Remy de, 1907: *Le Problème du style*, Paris, Mercure de France.
- GRAMMONT, Maurice, 1904: *Le Vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, Delagrave.
- GRAMMONT, Maurice, 1908: *Petit traité de versification française*, Paris, A. Colin.

376

BIBLIOGRAPHIE

- GRAMONT, Ferdinand de, 1876: *Les Vers français et leur prosodie*, Paris, Hetzel.
- GUILLIAUME, Jules, 1898: *Le Vers français et les Prosodies modernes*, Bruxelles, Alfred Astaigne.
- HYTIER, Jean, 1923: *Les Techniques modernes du vers français*, Paris, P.U.F.
- JEAN-DUPRÉ, P., 1904: *Essai de prosodie française (vers sans rime)*, Paris, Plange.
- JULLIEN, Bernard, 1876: *Les Formes harmoniques du français, savoir: Les périodes, les vers, les stances et les refrains*, Paris, Hachette.
- KASTNER, L. E., 1903: *A History of French Versification*, Oxford, Clarendon Press.
- L'INFORTUNÉ, 1501: *Instructif de la seconde rhétorique, publié comme: Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, Paris, Vérard.
- LA CROIX, Phérotée de, 1694: *L'Art de la poésie française et latine*, Lyon, Thomas Amaulry; rééd., Genève, Slatkine, 1973.
- LA GRASSERIE, Raoul de, 1891: *Etudes de rythmique et d'esthétique: De la césure*, Vannes, imprimerie de La Folye
- LA GRASSERIE, Raoul de, 1892: *Etudes de rythmique et d'esthétique de l'élément psychique dans le rythme et de ses rapports avec l'élément phonique*, Paris, Lemerre.
- LA GRASSERIE, Raoul de, 1894: *Etudes de grammaire comparée, volume 15: Des unités rythmiques supérieures au vers*, Paris, Maisonneuve.
- LA GRASSERIE, Raoul de, 1900: *Etudes de Grammaire comparée, volume 16: Des principes scientifiques de la versification française*, Paris, Maisonneuve et Marceau.
- LA MESNARDIERE, Hippolyte-Jules Pilet de, 1640: *La Poétique* (1640), rééd. Genève, Slatkine, 1971.
- LALANNE, Ludovic, 1857: *Curiosités littéraires*, Paris, Delahays.
- LAMY, Bernard, 1668: *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, rééd., Genève, Slatkine, 1973.
- LANDRY, Eugène, 1911: *La Théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, Champion, Paris.
- LE GOFFIC et THIEULIN, 1890: *Nouveau traité de versification française*, Paris, Masson.
- LONGUE, Louis-Pierre de, 1737: *Raisonnements hasardez sur la poésie*, Paris, Didot.
- LOTE, Georges, 1913: *L'Alexandrin d'après la phonétique expérimentale*, Paris, La Phalange.
- LOTE, Georges, 1949-1996: *Histoire du vers français*:
 - Première partie: Le Moyen-Age
 tome I *Les origines du vers français. Les éléments constitutifs du vers: la césure; la rime; le numérisme et le rythme*, Paris, Boivin, 1949.

BIBLIOGRAPHIE

377

- tome II *La déclamation. Art et versification. Les formes lyriques*, Paris, Boivin, 1951.
- tome III *La poétique. Le vers et la langue*, Paris, Hatier, 1955.
- Deuxième partie, le XVI^e et le XVII^e siècles,
- tome IV *Les éléments constitutifs du vers. La déclamation*, Publications de l'Université de Provence, 1988.
- tome V * *Le vers et les idées littéraires. Les jeux des mètres et des rimes*, Publications de l'Université de Provence, 1990.
- tome VI *Les genres poétiques. Le vers et la langue. La réforme de la déclamation dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Publications de l'Université de Provence, 1991.
- Troisième Partie: le XVIII^e siècle
- Tome VII *Le vers et les idées littéraires. La poétique classique du XVIII^e siècle*, Publications de l'Université de Provence, 1992.
- Tome VIII *La déclamation*, Publications de l'Université de Provence, 1994.
- Tome IX *Les genres et les formes. La versification. Du classicisme au romantisme*, Publications de l'Université de Provence, 1996.
- LUBARSCH, E. O., 1879: *Französische Verslehre mit neuen Entwicklungen für die theoretische Begründung der französischen Rhythmik*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- LURIN, Jean-Marie, 1850: *Éléments du rythme dans la versification et la prose françaises*, Lyon, Bauchu.
- LURIN, Jean-Marie, 1862: *Observations sur un système d'accentuation français enseigné dans l'Université, et sur ses dangers pour la prosodie de notre langue et la mesure de nos vers*, Lyon, Perrin.
- MABLIN, abbé Jean-Baptiste, 1815: *Mémoire sur ces deux questions: Pourquoi ne peut-on faire des vers français sans rime? Quelles sont les difficultés qui s'opposent à l'introduction du rythme des anciens dans la poésie française?*, Paris, Debray.
- MAINARD, Louis, 1884: *Traité de versification française*, Paris, Lemerre.
- MARMONTEL, Jean-François, 1763: *La Poétique française*, Paris, Lesclapart
- MASSIEU, l'abbé Guillaume, 1739: *Histoire de la poésie française*, Paris, Prault fils.
- MERVESIN, Dom Joseph, 1717: *Histoire et règles de la poésie française*, Amsterdam, E. Roger.
- MORNET, Daniel, 1907: *L'Alexandrin français dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle*, Toulouse, Privat.
- MOURGUES, Michel, 1724: *Traité de poésie française*, rééd., Genève, Slatkine, 1968.
- MUELLER, O., 1901: *Die Technik des romantischen Verses*, Inaugural-Dissertation Universität Leipzig, Berlin, Ebering.

378

BIBLIOGRAPHIE

- NYROP, Kristoffer, 1910: *Fransk Verslaere i Omrids*, Copenhagen, Gyldendal.
- OLIVET, abbé P.-J. Thoulier d', 1753: *Traité sur la prosodie française, avec une dissertation de M. Durand sur le même sujet*, La Haye, J. Van Duren.
- PELETIER, Jacques, 1555: *Art poétique* (disponible dans: GOYET, Francis, éd., 1990: *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Le Livre de Poche).
- PELLISIER, Georges, 1882: *Traité théorique et historique de versification française*, Paris, Garnier.
- PIERSON, Paul, 1884: *Métrique naturelle du langage*, Paris, Bibliothèque de l'Ecole de Hautes Etudes, Vieweg.
- PLANCHE, J., 1819-1822: *Dictionnaire françois de la langue oratoire et poétique*, Paris, Gide & Fils, 3 volumes
- QUICHERAT, Louis, 1838: *Petit traité de versification française*, Paris, Hachette.
- QUICHERAT, Louis, 1850: *Traité de versification française*, Paris, Hachette.
- REMOND DE SAINT-MARD, Toussaint, 1734: *Réflexions sur la poésie en général, sur l'épique, sur la fable, sur l'épigramme, sur la satire, sur l'ode et sur les autres petits poèmes*, rééd., Genève, Slatkine, 1970.
- RICHELET, Pierre, 1672: *La Versification française* (disponible dans *La versification française - La connaissance des genres français*, rééd., Genève, Slatkine, 1972).
- ROMAINS, Jules et Georges CHENNEVIÈRE, 1923: *Petit traité de versification*, Paris, Gallimard.
- RONSARD, Pierre de, 1565: *Abrégé de l'art poétique français* (disponible dans: GOYET, Francis, éd.: *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Le Livre de Poche, 1990).
- RONSARD, Pierre de, 1585: *Art poétique français* (disponible dans: RONSARD, Pierre de: *Abrégé de l'art poétique français. - Art poétique français. (1565 et 1585)*, rééd., Genève, Slatkine, 1972).
- SCOPPA, Antonio, 1803: *Traité de poésie italienne rapportée à la poésie française, dans lequel on fait voir la parfaite analogie entre ces deux langues et leur versification très ressemblante*, Paris, Devaux.
- SCOPPA, Antonio, 1811: *Les Vrais Principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*, Paris, Courcier.
- SÉBILLET, Thomas, 1548: *Art poétique français* (disponible dans: GOYET, Francis, éd.: *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Le Livre de Poche, 1990).
- SOUZA, Robert de, 1892, *Questions de métrique. Le rythme poétique*, Paris, Didier-Perrin.
- SOUZA, Robert de, 1899, *La poésie populaire et le lyrisme sentimental*, Paris, Société du Mercure de France.

BIBLIOGRAPHIE

379

- SOUZA, Robert de, 1912, *Du rythme en français*, Paris, Welter.
- SPIRE, André, 1949: *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, rééd., Paris, Corti, 1986.
- SPOERRI, Theophil, 1929: *Französische Metrik*, München, Max Hueber.
- SUBERVILLE, Jean, 1940: *Histoire et théorie de la versification française*, nouvelle éd. revue et complétée, éditions de «L'École», 1946.
- SULLY-PRUDHOMME, 1901: *Testament poétique*, Paris, Lévy.
- TENINT, W., 1844: *Prosodie de l'école moderne, avec une Lettre de Victor Hugo, Préface de E. Deschamps*, Paris, Comptoir des imprimeurs réunis.
- THIEME, Hugo, 1897: *The Technique of French Alexandrine*, Baltimore, John Hopkins University.
- TISSEUR, Clair, 1894: *Les Rapports de la musique et de la poésie considérés au point de vue de l'expression*, Paris, Alcan.
- TISSEUR, Clair, 1893: *Modestes observations sur l'art de versifier*, Lyon, Bernaux et Cumin.
- TOBLER, Adolphe, 1885: *Le vers français ancien et moderne*, rééd., Genève, Slatkine, 1972.
- TRANNOY, A.-I., 1929: *La Musique des vers*, Paris, Bibliothèque des chercheurs et des Curieux, Delagrave.
- VAN HASSELT, André, 1862: *Poèmes, paraboles et Etudes rythmiques*, Paris, A. Goubaud.
- VAUQUELIN, Jean, sieur de La Fresnaye, 1605: *L'Art poétique* (1885), rééd., Genève, Slatkine, 1970.
- VAULTIER, Marie-Frédéric, 1840: *Analyse rythmique du vers alexandrin*, Caen, A. Hardel.
- VAVASSEUR, Père François, 1675: *Remarques sur les nouvelles réflexions touchant la Poétique*, Paris, L. Billaine.
- VERRIER, Paul, 1912: *L'Isochronisme dans le vers français*, Paris, Alcan.
- VERRIER, Paul, 1931-1932: *Le Vers français, Formes primitives, développement, diffusion*, Paris, Didier.
- VOSSIUS, Isaac, 1673: *De Poematum cantu et viribus rythmi*, Londres, R. Scotte
- WAILLY, M. de, 1786, *Principes généraux et particuliers de la Langue Française, avec un Abrégé de la Versification Française*, Paris, Babou.
- WEIGAND, G., 1863: *Traité de versification française*, Bromberg, Levit.
- WULFF, Fr., 1901: *La Rythmicité de l'alexandrin français*, Lund, Malmstrom.
- 2. Rimes: traités et dictionnaires antérieurs à 1950**
- BELLANGER, Abbé Léon, 1876: *Etudes historiques et philologiques sur la rime française*, Paris, Mulot.
- BILLET, H., 1864: *De la rime d'après Boileau et Racine*, Noyon, Andrieux.

380

BIBLIOGRAPHIE

- CAYOTTE, L., 1906: *Dictionnaire des rimes françaises précédé d'un Traité de versification française*, Paris, Hachette.
- DELAPORTE, Père Victor, 1898: *De la rime française: ses origines, son histoire, sa nature, ses lois, ses caprices*, Lille, Desclée et Brouwer.
- DESSIRIER, Jean, 1862: *La rime et la mesure, réforme à ce sujet*, Paris, Poulet-Malassis.
- FRÉMONT D'ABLANCOURT, Nicolas, 1648: *Nouveau dictionnaire de rimes*, Paris, Augustin Courbé.
- LAAS D'AGUEN, 1834: *Dictionnaire portatif de rimes, précédé d'un Traité de versification française*, Paris, Veuve Thiérot.
- LANDAIS, Napoléon et L. BARRÉ, 1853: *Dictionnaire des rimes françaises, disposé dans un ordre nouveau d'après la distinction des rimes en suffisantes, riches et surabondantes, précédé d'un Traité de versification*, Paris, Didier.
- LA NOUE, Odet de, 1596: *Dictionnaire des rimes françaises*, Genève, Les héritiers d'Eustache Vignon.
- LE FEURE, Jean, 1571: *Dictionnaire de rimes françaises*, Paris, Richer.
- LE VAVASSEUR, G., 1875: *Un chapitre d'art poétique, La rime*, Paris, Lemerre.
- MARTINON, Philippe, 1905: *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises, avec un Traité de versification française*, Paris, Larousse.
- MORANDINI D'ECCATAGE, Louis-Camille-Ferdinand, 1886: *Grand dictionnaire des rimes françaises*, Paris, A. Ghio.
- PHILIPON DE LA MADELEINE, L., 1815: *Dictionnaire portatif des rimes, précédé d'un Nouveau Traité de versification et suivi d'un Essai sur la langue poétique*, Paris, Saintin.
- PUJOL, A., 1858: *Dictionnaire des rimes de la langue française, précédé d'un Traité succinct de la versification française*, Paris, C. Borrani.
- QUITARD, P.-M., 1867: *Dictionnaire de rimes, précédé d'un Traité complet de versification*, Paris, Garnier.
- SOMMER, Ed., 1850: *Petit dictionnaire des rimes françaises, précédé d'un précis des règles de la versification*, Paris, Hachette.
- TABOUROT, Estienne, 1587: *Dictionnaire des rimes françaises*, premièrement composé par Jean le Feure Dijonnais, Chanoine de Langres & de Bar sur Aube, et depuis augmenté, corrigé, & mis en bon ordre, par le Seigneur des Accords. Paris, Jean Richer. [2^e éd. 1588, rééd., Genève, Slatkine, 1973].

3. Ouvrages et études récents

3.1. *Traités*

- AQUIEN, Michèle, 1990: *La versification*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ».
- 1993: *La versification appliquée aux textes*, Paris, Nathan, coll. « 128 ».

BIBLIOGRAPHIE

381

- BACKES, Jean-Louis, 1997: *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette.
- CORNULIER, Benoît de, 1995: *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon.
- DELOFFRE, Frédéric, 1991 [1^{ère} éd.: 1973]: *Le vers français*, Paris, SEDES.
- DESSONS, Gérard, 1991: *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas.
- ELWERT, W. Theodor, 1965: *Traité de versification française. Des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck.
- GOUVARD, Jean-Michel, 2000: *Critique du vers*, Paris, Champion.
- GUIRAUD, Pierre, 1970: *La versification*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? ».
- JAFFRÉ, Jean, 1989: *Le vers et le poème*, Paris, Nathan.
- JOUBERT, Jean-Louis, 1988: *La Poésie*, Paris, Armand Colin.
- MAZALEYRAT, Jean, 1974: *Eléments de métrique française*, Paris, Colin.
- MOLINO, Jean et Joëlle GARDES-TAMINE, 1987): *Introduction à l'analyse de la poésie*, T.1, *Vers et figures*, Paris, P.U.F., «Linguistique nouvelle».
- (1988): *Introduction à l'analyse de la poésie*, T. 2, *De la strophe à la construction du poème*, Paris, P.U.F., «Linguistique nouvelle».
- SCOTT, Clive, 1982: *French verse-art. A study*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SCOTT, Clive, 1986: *A question of syllables. Essays in nineteenth-century french verse*, Cambridge, Cambridge University Press.

3.2. Dictionnaires

- AQUIEN, Michèle, 1993: *Dictionnaire de poétique*. Paris, Le Livre de Poche.
- DEUTSCH, Babette, 1981, *Poetry Handbook, A Dictionary of Terms*, New York, Bernes and Noble.
- DUPRIEZ, Bernard, 1984: *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, U.G.E., coll. '10/18'.
- MAZALEYRAT, Jean et Georges MOLINIÉ, 1989: *Vocabulaire de la Stylistique*, Paris, P.U.F.
- MORIER, Henri, 1998 [1^{ère} éd.: 1961]: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F.

3.3. Théorie métrique et analyse du vers

- ATTRIDGE, Derek, 1982: *The rhythms of English poetry*, Longman.
- BEARDSLEY, Monroe C., et W.K. WIMSATT, 1959: « The concept of meter: an exercise in abstraction », *PMLA*, volume LXXIV, n° 5, december, p. 585-598.
- BELTRAMI, Pietro, 1984: « Benoît de Cornulier, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé* », *Rivista di letteratura italiana*, II, 3, p. 587-605.

- BELTRAMI, Pietro, 1991, *La Metrica italiana*, Bologne, Il Mulino.
- BILLY, Dominique, 1989: « Quelques apports récents à la métrique française », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, tome LXXXIV, p. 283-319.
- BILLY, Dominique, 1992: « Pour une théorie panchronique des vers césurés dans la métrique française », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 1, Université de Nantes, C.E.M., p. 2-14.
- BILLY, Dominique, Benoît DE CORNULIER et Jean-Michel GOUVARD, 1993 (éd.): *Métrique française et métrique accentuelle, Langue française*, n° 99.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 1991: *Recherches sur la crise d'identité du vers. 1873-1913*, thèse de doctorat d'état en quatre volumes, Université de Paris III.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 1992: « Vers, prose, langue. Quelques propositions », *Poétique*, 89, p. 71-91.
- BRİK, Osip, 1977[1927]: « Du rythme », dans TODOROV 1977, p. 143-153.
- BROGAN, T.V.F., et A. PREMINGER, 1993: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, New Jersey.
- BROGAN, Terry, 1981: *English Versification: a reference guide with a global appendix*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- BROGAN, Terry, 1993, « The foundations of verse: a commentary », dans *Empirical Studies of the Arts* 11:1, p. 61-67, Baywood Publishing Company.
- BURGER, Michel, 1957: *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Droz, Genève.
- COHEN, Jean, 1966: *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.
- CORNULIER, Benoît de, 1979: *Problèmes de métrique française*, thèse de doctorat d'Etat, Aix-en-Provence, Faculté des lettres.
- CORNULIER, Benoît de, 1981: « Prosodie: éléments de versification française », in A. KIBEDI-VARGA éd., *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, p. 94-138.
- CORNULIER, Benoît de, 1982: *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Le Seuil.
- CURETON, Richard D., 1992: *Rhythmic phrasing in English verse*, Longman.
- DAVENSON, Henri, 1984: « L'accentuation dans les phrases en français », in F. Dell, D. Hirst et J.-R. Vergnaud (éd.), *Forme sonore du langage*, Paris, Hermann, p. 65-122.
- DELENTE, Eliane, 1992: *Le rythme: principe d'organisation du discours poétique*, doctorat de l'Université de Caen.
- DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC, 1998: *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod.

BIBLIOGRAPHIE

383

- DI CRISTO, Albert, Daniel HIRST, Philippe MARTIN, Yukihiro NISHI-
NUMA, et Mario ROSSI, 1981, éd.: *L'intonation. De l'acoustique à la
sémantique*, «Etudes Linguistiques», vol. XXV, Klincksieck.
- DOMINICY, Marc, 1980: «Accent et rythme en espagnol», dans *Linguistique
romane et linguistique française*, mélanges offerts au professeur Jacques
Pohl, Presses Universitaires de Bruxelles, p. 47-66.
- DOMINICY, Marc, 1984: «Sur la notion d'*e* féminin ou masculin en métrique
et en phonologie», *Recherches Linguistiques de Vincennes*, p. 7-45.
- DOMINICY, Marc, 1992a: «On the meter and prosody of French 12-syllable
verse», *Empirical studies of the arts*, 10:2, Amityville, Baywood, p. 157-
181.
- DOMINICY, Marc, 1992b: «Phonétique, phonologie et art verbal», *Actes des
19es Journées d'Etude sur la Parole*, Université Libre de Bruxelles, p. 31-
35.
- DOMINICY, Marc, éd., 1989: *Le souci des apparences. Neuf études de
poétique et de métrique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Faculté de
Philosophie et Lettres.
- DOMINICY, Marc, et Mihai NASTA, 1993: «Métrique accentuelle et
métrique quantitative», dans Billy, Cornulier et Gouvard 1993, p. 75-96.
- ELWERT, Theodor, 1973, *Versificazione Italiana dalle origine ai giorni nostri*,
Florence, Felice Le Monnier.
- ETKIND, Efim, 1982, *Un Art en crise: essai de poétique de la traduction
poétique*, L'Age d'Homme, Lausanne.
- FAYE, Jean-Pierre et Jacques ROUBAUD, Jacques, éd., 1975: *Change de
forme. Biologies et prosodies*, Paris, U.G.E., coll. «10/18».
- FONAGY, Ivan, 1983, *La Vive voix: essais de psycho-phonétique*, Payot.
- FRAISSE, Paul, 1974: *Psychologie du rythme*, PUF.
- GARDE, Paul, 1991: «Isomorphisme linguistique et linguistico-métrique», in
Cercle linguistique d'Aix-en-Provence, *Travaux*, 9, *Le Langage poétique:
métrique, rythmique, phonostylistique*, Publications de l'Université de
Provence, p. 57-79.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, 1981: «Remarques sur deux conceptions de la
versification», *L'Information grammaticale*, n° 1, janvier, p. 18-22.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, 1991: «A propos de la représentation du rythme»,
Travaux du Cercle Linguistique d'Aix-en-Provence, 9: *Le Langage
poétique: métrique, rythmique, phonostylistique*, Publications de
l'Université de Provence, p. 15-27.
- GASPAROV, M. L., *A History of European versification*, trad. du russe en
anglais. by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja, Oxford: Clarendon Press,
1996.

- GOUVARD, Jean-Michel, 1994: *Recherches sur la métrique interne du vers composé dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Pour une analyse distributionnelle systématique*, thèse de doctorat, Nantes, Faculté des Lettres et Sciences Humaines.
- GOUVARD, Jean-Michel, 1996: «Le vers français: de la syllabe à l'accent», *Poétique*, 106, p. 223-247.
- GRÉGOIRE, A., 1926, «La poésie future», *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, V, p. 15-36.
- GRÉGOIRE, A., 1938, «Le vers français. A propos du livre de M. Maurice Grammont», *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, XVII, p. 460-472.
- GRIMAUD, Michel, 1992: «Versification and its discontents: Toward a research program», *Semiotica*, 88-3/4, p. 199-242.
- GUIRAUD, Pierre, 1969: *Essais de stylistique*, quatrième partie, «Métrique et expressivité», Paris, Klincksieck, p. 213-276.
- HALLE, Moris, et Samuel J. KEYSER, 1971: *English stress: Its form, its growth, and its role in verse*, Harper & Row, New-York.
- HALLE, Morris, 1968: «Zirmunskij's Theory of Verse: A review article», *Slavic and East-European Journal*, vol. XII, n° 2, p. 213-218.
- HAMMOND, M., 1991: «Poetic meter and the arboreal grid», *Language*, n° 67, p. 240-259.
- HAYES, B., 1989: «The prosodic hierarchy in meter», dans Kiparsky et Youmans 1989, p. 201-260.
- HAYES, Bruce, 1988, «Metrics in phonological theory», dans *Linguistics: The Cambridge Survey II*, éd. par F.Y. Newmeyer, p. 220-249.
- HAYWARD, Malcolm, 1991: «A connectionist model of poetic meter», *Poetics*, n° 20, p. 303-317.
- HENRY-SAFIER, Hélène, 1983: «Ju. Tynjanov: théorie du mètre, théorie du rythme», *Revue d'Etudes Slaves*, tome 55, fascicule 3, p. 425-429.
- JAKOBSON, Roman, 1971: *Selected Writings I, Phonological studies*, second expanded edition, Mouton, La Haye/Paris.
- JAKOBSON, Roman, 1973: *Questions de poétique*, deuxième édition revue et corrigée par l'auteur, Paris, Seuil, coll. «Poétique».
- JAKOBSON, Roman, 1963: «Linguistique et poétique», *Essais de linguistique générale*, T.1, *Les fondations du langage*, Traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, p. 209-248.
- JESPERSEN, Otto, 1933[1900]: «Notes on the meter», suivi d'un «Postscript» (1933), *Linguistica. Selected papers*, Levin & Munksgaard, Copenhagen, p. 249-274.
- KIBÉDI-VARGA, Aron, 1977: *Les Constantes du poème*, Picard.
- KIPARSKY, Paul, 1975: «Stress, syntax and meter», *Language*, n° 51, p. 576-615.

BIBLIOGRAPHIE

385

- KIPARSKY, Paul, 1977: «The rhythmic structure of English verse», *Linguistic Inquiry*, n° 8, p. 189-247.
- KIPARSKY, Paul, et Gilbert YOUMANS, 1989 (éd.): *Rythm and Meter*, volume 1 de *Phonetics and Phonology*, Academic Press, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, San Diego.
- LE HIR, Yves, 1956a: *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens, du XVI^e siècle à nos jours*, PUF.
- LEWIS, Roy, 1982: *On Reading French verse. A Study of poetic form*, Clarendon Press, Oxford.
- LIBERMAN, Mark et Alan PRINCE, 1977: «On stress and linguistic rhythm», *Linguistic Inquiry*, n° 8, p. 249-506.
- LOTE, Georges, 1912: «Le numérisme et l'égalité numérique des vers», *La Phalange*, 67, p. 38-54.
- ATTRIDGE, Derek, 1974: *Well-weighed syllables: Elizabethan verse in classical metres*, Londres, Cambridge University Press.
- LOTZ, John, 1960: «Metric typology», dans Sebeok 1960, p. 100-121.
- LUSSON, Pierre, 1973: «Notes préliminaires sur le rythme», *Cahiers de Poétique comparée*, volume 1, n° 1, p. 33-54.
- LUSSON, Pierre, 1975: «Sur une théorie générale du rythme», dans Colloque de Cerisy 1975, p. 225-246.
- MARTINON, Philippe, 1909: «Le trimètre, ses limites, son histoire, ses lois», *Mercure de France*, p. 620-640 (février) et 40-58 (mars).
- MARTINON, Philippe, 1912: «La prononciation de l'e muet», *Revue de Philologie française*, tome XXVI, p. 100-130.
- MARTINON, Philippe, 1913: «Quelques mots sur l'alexandrin; à propos d'une thèse de phonétique expérimentale», *Revue des cours et conférences*, 2^e série, p. 300-307.
- MESCHONNIC, Henri, 1974, éd., *Poétique du vers français*, n° 23 de *Langue française*, Larousse.
- MESCHONNIC, Henri, 1982: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.
- MILNER, Jean-Claude, 1974: «Réflexions sur le fonctionnement du vers français», *Cahiers de Poétique comparée*, n° 1, p. 2-21.
- MILNER, Jean-Claude, 1982, «Réflexions sur le fonctionnement du vers français», dans *Ordres et raisons de langue*, Paris, Seuil, p. 283-301.
- OEHRLE, R. T., 1989: «Temporal structures in verse design», dans Kiparsky et Youmans 1989, p. 87-119.
- PINEAU, Joseph, 1979: *Le Mouvement rythmique en français*, Klincksieck.
- ROSSI, Mario, 1985: «L'intonation et l'organisation de l'énoncé», *Phonetica*, n° 42, p. 135-153.

386

BIBLIOGRAPHIE

- ROUBAUD, Jacques, 1971: «Mètre et vers: deux applications de la métrique générative de Halle-Keyser», *Poétique*, n° 7, p. 366-387.
- ROUBAUD, Jacques, 1978: *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Action poétique, Maspéro.
- RUWET, Nicolas, 1972: *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, coll. «Poétique».
- SEBEOK, T.A., 1960: *Style in Language*, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts.
- SPA, Joap J., 1978: «Versification et linguistique générative», *Neophilologus*, n° 62, p. 161-171.
- SUCHIER, H., 1963: *Französische Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen, Niemeyer, 2e éd.
- TAMINE, Joëlle (1981): «Sur quelques contraintes qui limitent l'autonomie de la métrique», *Langue française*, 49, p. 68-76.
- TARLINSKAJA, Marina, 1987 (éd.): *New metrics, Style*, volume 21, n° 3.
- TASMOWSKI, Liliane, et Anne ZRIBI-HERTZ, 1992 (éd.): *De la musique à la linguistique, Hommages à Nicolas Ruwet*, Communication et Cognition, Gand.
- TODOROV, Tzvetan, 1977 (éd.): *Théorie de la littérature*, Seuil.
- TOMACHEVSKI, B., 1977[1927]: «Sur le vers», dans Todorov 1977, p. 154-169.
- TYNIANOV, Iouri, 1977a: *Le vers lui-même. Les problèmes du vers*, 10/18, UGE.
- TYNIANOV, Iouri, 1977b[1923]: «La Notion de construction», dans Todorov 1977, p. 114-119.
- VERLUYTEN, S. Paul, 1982: *Recherches sur la prosodie et la métrique du français*, thèse de doctorat, Université d'Anvers (UIA).
- VERLUYTEN, S. Paul, 1989: «L'analyse de l'alexandrin. Mètre ou rythme?», in M. DOMINICY éd., *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, réf. citée, p. 31-74.
- VOLKOFF, Vladimir, 1978: *Vers une Métrique française*, French Literature Publications Company, Columbia, South Carolina.
- WIMSATT, W.K., 1972 (éd.): *Versification Major Language Types*, Modern Language Association, New York University Press.
- YOUMANS, Gilbert, 1989: «Introduction: Rhythm and meter», dans Kiparsky et Youmans 1989, p. 1-14.

3.4. *Etudes sur des auteurs*

- AAE, Gustaf, 1909: *Le Trimètre de Victor Hugo. Etude de versification française*, Ph. Lindstedts Universitetsbokhandel, A. & O. Schedin, Lund.
- BEAUJEU, Claude-Marie, 1993: *L'Alexandrin dans Le Crève-Cœur d'Aragon, Étude de rythme*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

387

- BERTRAND, Marc et Geneviève TORLAY, 1997: *Louis Aragon et Marceline Desbordes-Valmore. Essai de prosodie comparée*, Paris, Publications M.B. et G.T.
- BERTRAND, Marc, 1977: *Les techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore*, thèse présentée devant l'Université de Grenoble.
- BERTRAND, Marc, 1988: «Chanson et mètre 55 dans *Les Contemplations*», *Revue des lettres modernes*, série Victor Hugo N° 2, Paris, Minard, p. 171-175.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 1990: «L'élasticité métrico-prosodique chez Apollinaire. Une lecture formelle des 'Colchiques'», *Poétique*, 84, p. 411-433.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 1992: «Référence à la chanson et innovation prosodique dans certains vers de Jules Laforgue», *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, 1, Université de Nantes, C.E.M., p. 33-40.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 1993a: «Entre mètre et non-mètre: le 'décasyllabe' chez Verlaine», *Revue Verlaine*, 1, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, p. 179-200.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 1993b: «A la fin cou coupé. Travail du vers et subjectivité dans *Zone d'Apollinaire*», *Poétique*, 95, p. 301-323.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 1994: «De l'anti-nombre au quasi-mètre et au non-mètre: le «hendécasyllabe» chez Verlaine», *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, p. 66-86.
- BONY, Jacques, 1996: «Musset et les formes poétiques», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 96: 3, mai-juin, p. 483-493.
- BRUNOT, Ferdinand, 1891: *La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes*, Masson.
- BÜSCHER, 1867: *La Versification de Ronsard*, Weimar, Hof-Buchdruckerei.
- CASSAGNE, Albert, 1906: *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*, Paris, Hachette.
- CORNULIER, Benoît de, 1981: «Métrique de l'alexandrin d'Yves Bonnefoy», *Langue Française*, 49, p. 30-48.
- CORNULIER, Benoît de, 1983: «Note sur la chanson de Musset 'A Saint-Blaise'. En complément d'une analyse de Nicolas Ruwet», *Le Français moderne*, 51:1/2, Paris, C.I.L.F., p. 28-35.
- CORNULIER, Benoît de, 1987: «Remarques pour l'analyse métrique du poème 'Va ton chemin...' de *Sagesse*», *Cahiers de grammaire*, 12, Université de Toulouse-Le Mirail, p. 79-88.
- CORNULIER, Benoît de, 1989: «Mètre 'impair', métrique 'insaisissable'? Sur les 'derniers vers' de Rimbaud», in M. DOMINICY éd., *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 75-91.

388

BIBLIOGRAPHIE

- CORNULIER, Benoît de, 1989b: «Métrique des *Fleurs du Mal*», Actes du colloque Baudelaire *Les Fleurs du Mal de Baudelaire. L'intériorité de la forme*, Paris, CDU / SEDES, p. 55-76.
- CORNULIER, Benoît de, 1990: «Sur la métrique des 'premiers' vers de Rimbaud», *Parade sauvage*, colloque n° 2, *Rimbaud à la loupe*, Charleville-Mézières (actes du colloque de Cambridge, 1987), p. 4-15.
- CORNULIER, Benoît de, 1993: «Métrique littéraire et métrique de chant: sur une 'Chanson pour elle' de Verlaine», *Revue Verlaine*, 1, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, p. 167-178.
- CORNULIER, Benoît de, 1994: «La césure comme frontière sémantique associée. A propos d'une définition de M. Dominicy et M. Nasta», *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, 2, Université de Nantes, C.E.M., p. 84-91.
- CORNULIER, Benoît de, 1996: «Pour lire Verlaine: petit essai d'analyse du 4-6», *L'École des lettres II*, 87^e année, 14, p. 95-109.
- CORNULIER, Benoît de, 1997: «Sur le pont Mirabeau», *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, 3, Université de Nantes, C.E.M., p. 55-71.
- CUÉNOT, Claude, 1963: *Le Style de Paul Verlaine*, CDU, Paris.
- DINU, Mihai, 1993: «Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine», *Langue française*, 99, p. 63-74.
- DOUTRELEPONT, Charles, 1992: «Rime et rhétorique au XII^e siècle: Répétition, homonymie et antanaclase chez Chrétien de Troyes», *Actes de la Société canadienne pour l'étude de la rhétorique*, vol. 4.
- FROMILHAGUE, René, 1954: *Malherbe. Technique et création poétique*, Paris, Colin.
- GOUVARD, Jean-Michel, 1992: «Les mètres de Jules Laforgue: pour une analyse distributionnelle du vers de 12 syllabes», *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, Université de Nantes, C.E.M., n° 1, p. 41-49.
- GOUVARD, Jean-Michel, 1993a: «De la sémantique à la métrique: les 'césures' de Verlaine», *Revue Verlaine*, 1, Musée Rimbaud, Charleville-Mézières, p. 125-155.
- GOUVARD, Jean-Michel, 1993b: «Frontières de mot et frontières de morphème dans l'alexandrin: Du vers classique au 12-syllabe de Verlaine», *Langue française*, 99, p. 45-62.
- GOUVARD, Jean-Michel, 1994a: «La *Chanson de la plus haute tour* est-elle une chanson? Étude métrique et pragmatique», *Parade sauvage*, 10, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, juillet, p. 45-63.
- GOUVARD, Jean-Michel, 1994b: «Sur le statut phonologique de e: La notion de e féminin dans l'alexandrin de Verlaine», à paraître dans la *Revue Verlaine*, n° 2.

BIBLIOGRAPHIE

389

- GOUVARD, Jean-Michel, 1995: « Métrique de l'alexandrin chez Mallarmé et Darfo: du vers français au vers espagnol », *Littérature et nation*, 15, Université de Tours, p. 139-156.
- GOUVARD, Jean-Michel, 1996: « Le vers d'Alcools », in M. MURAT (éd.), *Guillaume Apollinaire/Alcools*, *Littératures contemporaines*, 2, Klincksieck, p. 183-214.
- GRIMAUD, Michel, 1979: « Trimètre et rôle poétique de la césure chez Victor Hugo », *Romanic Review*, LXX, p. 56-68.
- GRIMAUD, Michel, 1984: « Questions de méthode: Verlaine et la critique structuraliste », *Œuvres et Critiques*, IX, 2, « Poètes Maudits », p. 115-141.
- GRIMAUD, Michel, 1988: « Bibliographie historique et critique pour l'étude du vers de Hugo », *Victor Hugo 2*, *Lettres Modernes*, Minard, p. 191-210.
- GRIMAUD, Michel, 1992: « Illustration et défense de la métrique », *Pour une métrique hugolienne*, Paris, Minard, p. 3-38.
- GUILBAUD, Jean-Luc, 1996: « L'alexandrin dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire », *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, 3, Université de Nantes, C.E.M., p. 25-52.
- GUIRAUD, Pierre, 1953: *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry. Etude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue*, Klincksieck.
- HOLLOWACZ, William, 1996: « Le décasyllabe dans l'œuvre de Paul Verlaine », *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, 3, Université de Nantes, C.E.M., p. 99-122.
- LAUMONIER, Paul, 1932 [1909]: *Ronsard poète lyrique. Etude historique et littéraire*, 3^e éd. revue et corrigée, Paris, Hachette.
- LE DU, A., 1929: *Les Rythmes dans l'alexandrin de Victor Hugo de 1815 à 1856*, Hachette.
- LE HIR, Yves, 1956b: « La versification de Gérard de Nerval », *Les Lettres romanes*, volume 10, fascicule 4, p. 409-422.
- LUSSON, Pierre et Jacques ROUBAUD, 1981: « Sur la devise de 'nœud et de feu', un sonnet d'Étienne Jodelle. Essai de lecture rythmique », *Langue française*, 49, p. 49-67.
- MARTINON, Philippe, 1909: « La genèse des règles de Jean Lemaire à Malherbe », *Revue d'histoire littéraire de la France*, p. 62-87.
- MÉNAGE, Gilles, 1689: *Les Poésies de Malherbe avec les observations de Ménage*, Claude Barbin.
- MURAT, Michel, 1984: « Desnos poète régulier », *Textuel* 16, Université de Paris-VII, p. 37-55.
- MURAT, Michel, 1996: « L'Allure lyrique », in M. MURAT (éd.), *Guillaume Apollinaire/Alcools*, *Littératures contemporaines*, 2, Klincksieck, p. 155-182.

390

BIBLIOGRAPHIE

- MURAT, Michel, 1998: «Une métrique facile?», in C. Guedj (éd.), *Eluard a cent ans*, actes du colloque de Nice (1996), Paris, L'Harmattan, p. 105-118.
- ROBB, Graham, 1993: *La Poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Aubier.
- ROCHETTE, Auguste, 1911: *L'Alexandrin chez Victor Hugo*, Librairie Catholique Emmanuel Vitte.
- RUWET, Nicolas, 1983: «Une chanson d'Alfred de Musset», *Le Français moderne*, 51:1/2, p. 18-27.
- STAPPER, Paul, 1907: *Racine et Victor Hugo*, Paris, A. Colin
- VERLUYTEN, S. Paul (s. d. [1992]): «L'alexandrin de Francis Jammes dans *Clairières dans le ciel*», in L. TASMOWSKI et A. ZRIBI-HERTZ (éd.), *De la musique à la linguistique. Hommages à Nicolas Ruwet*, Gand, Communication & Cognition.
- VICTOR, Lucien, 1988: «Les chansons dans *Châtiments*», *Revue des lettres modernes*, série Victor Hugo n° 2, Paris, Minard, p. 155-170.

3.5. Etudes sur des époques:

- AQUIEN, Michèle et Jean-Paul HONORÉ, 1997: *Le renouvellement des formes poétiques au XIXe siècle*, Paris, Nathan, coll. «128».
- BILLY, Dominique, 1992: «L'analyse distributionnelle des vers césurés dans la poésie lyrique médiévale occitane et française», *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, Publications de l'Université de Montpellier, p. 805-828.
- CHATELAIN, Henri, 1908: *Recherches sur le vers français au XV^e siècle. Rimes, mètres et strophes*, Paris, Champion.
- DRAGONETTI, Roger, 1960: *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, De Tempel.
- BILLY, Dominique, éd., 1999: *Métrique du Moyen-Âge et de la Renaissance*, Paris, L'Harmattan.
- GROS, Gérard et Marie-Madeleine FRAGONARD, 1995: *Les formes poétiques du Moyen Age à la Renaissance*, Paris, Nathan, coll. «128».
- HEINEMANN, Edward A., 1993: *L'art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz.
- KASTNER, L.E., 1903: «Les Grands Rhétoriciens et l'abolition de la coupe féminine», *Revue des Langues Romanes*, tome 46, p. 289-297.
- KIBÉDI-VARGA, Aron, 1967: «Syntaxe et rythme chez quelques poètes contemporains», dans PARENT (éd.), 1967, 175-196.
- LOTE, Georges: *Histoire du vers français* [cf. ci-dessus, §1].
- MENANT, Sylvain, 1981: *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française (1700-1750)*, Genève, Droz.

BIBLIOGRAPHIE

391

- MOREAU, François, 1987: *Six études de métrique. De l'alexandrin romantique au verset contemporain*, SEDES.
- MORIER, Henri, 1943: *Le Rythme du vers libre symboliste, étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin*, 3 vol., Genève, Presses Académiques.
- MORNET, Daniel, 1907: *L'Alexandrin dans la deuxième moitié du XVII^e siècle*, Privat, Toulouse.
- PARENT, Monique, éd., 1967: *Le Vers français au 20^e siècle*, Klincksieck.
- POIRION, Daniel, 1965: *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, P.U.F.
- RYCHNER, Jean, 1955: *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève/Lille, Droz/Giard.
- SCOTT, Clive, 1990: *Vers libre*, Oxford, Clarendon Press.
- SCOTT, Clive, 1993: *Reading the rhythm, The Poetics of French free verse, 1910-1930*, Oxford, Clarendon Press.
- SOURIAU, Maurice, 1970 [1^{ère} éd.: 1893]: *L'évolution du vers français au XVII^e siècle*, Slatkine.
- VANDERHOEFT, Claire, 1989: «Problèmes de métrique dans la poésie unanimiste. La théorie des accords», in M. DOMINICY (éd.), *Le souci des apparences*, réf. citée, p. 93-119.
- 3.6. Rimes**
- AROUI, Jean-Louis, 1996: «Rimbaud: les rimes d'une *Larme*», *Parade sauvage*, 13, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, p. 24-44.
- BILLY, Dominique, 1984: «La nomenclature des rimes», *Poétique*, 57, p. 64-75.
- BRUNET, Etienne, 1992: «Rhymes in Victor Hugo: *Les Feuilles d'automne* and *Les Chansons des rues et des bois*», dans *Empirical Studies of the Arts* 10: 2, p. 183-192, Baywood.
- CHEVRIER, Alain, 1996: *Le Sexe des rimes*, Paris, Les Belles Lettres.
- CORNULIER, Benoît de, 1981: «La rime n'est pas une marque de fin de vers», *Poétique*, 46, p. 247-256.
- CORNULIER, Benoît de, 1982: «La cause de la rime. Réponse à Jean Molino et Joëlle Tamine», *Poétique*, 52, p. 499-508.
- CORNULIER, Benoît de, 1983: «Groupements de vers: sur la fonction de la rime», dans *Cahiers de Grammaire* 6, Université de Toulouse-Le Mirail, p. 32-70.
- CORNULIER, Benoît de, 1985: «Rime 'riche' et fonction de la rime. Le développement de la rime 'riche' chez les romantiques», *Littérature*, 59, p. 115-125.

- FORESTIER, Louis, 1989: «Un mot sur la rime. A propos des *Poésies de Rimbaud*», *Travaux de littérature*, II, publiés par l'ADIREL, Paris, Les Belles Lettres, p. 233-241.
- GREIN, H., 1903: *Studien über den Reim bei Théodore de Banville*, Kiel, Robert Cordes.
- GUIRAUD, Pierre, 1969: «La rime et les sources médiévales de la poésie formelle», dans *Essais de stylistique*, Klincksieck.
- LEMAIRE, Rémi, 1996: «Les vers blancs sont-ils toujours blancs?», *Langue française*, 110, p. 64-85.
- MOLINO, Jean et TAMINE, Joëlle, 1982: «Des rimes, et quelques raisons...», *Poétique*, 52, p. 487-498.
- MORIN, Yves-Charles, 1993: «La rime d'après le *Dictionnaire des rimes de Lanoue 1596*», *Langue française*, 99, p. 107-123.
- OLOVSSON, Halvar, 1924: *Etude sur les rimes de trois poètes romantiques: Alfred de Musset, Théophile Gautier, Charles Baudelaire*, Lund, Carl Bloms.
- ORTH, Ferdinand, 1882: *Über Reim und Strophenbau in der altfranzösischen Lyrik*, Cassel, Ernst Hühn.
- RUDRAUF, L., 1935: «Rime et sexe. Une nouvelle théorie de l'alternance des rimes masculines et féminines dans la poésie française. Suivi d'une controverse avec M. Maurice Grammont, professeur à l'Université de Montpellier», *Annuaire de l'Institut scientifique français de Tartu*, Tartu (Estonie), Akadeemiline Kooperatiiv, p. 98-159.
- RUWET, Nicolas, 1980: «Note sur Mallarmé. Les rimes d'un sonnet», *Revue roumaine de linguistique*, XXV:5, p. 589-593.
- SCOTT, Clive, 1988: *The Riches of Rhyme. Studies on french verse*, Oxford, Clarendon.
- SHAPIRO, Michaël, 1974: «Sémiotique de la rime», *Poétique*, n° 5, p. 501-519.
- STRAKA, Georges, 1985: «Les rimes classiques et la prononciation française de l'époque», *Travaux de linguistique et de littérature*, XXIII, 1, Strasbourg, p. 61-138.

3.7. Superstructures

- AQUIEN, Michèle, 1996: «Réponse à la 'Critique de la strophe mazaleyrienne'», *Le Français Moderne*, 64: 1, p. 82-83.
- AROUI, Jean-Louis, 1993: «Forme strophique et sens chez Verlaine», *Poétique*, 95, p. 277-299.
- AROUI, Jean-Louis, 1994: «Le monostiche verlainien», *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, p. 108-128.
- AROUI, Jean-Louis, 1995: «Critique de la strophe mazaleyrienne», *Le Français Moderne*, 63: 1, p. 72-84.

BIBLIOGRAPHIE

393

- AROUI, Jean-Louis, 1996a: *Poétique des strophes de Verlaine: analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat, Saint-Denis, Université Paris VIII.
- AROUI, Jean-Louis, 1996b: «Le distique verlainien», *Revue Verlaine*, 3-4, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, p. 75-88.
- BILLY, Dominique, 1989: *L'Architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitanes.
- CHAUVEAU, Jean-Pierre et Benoît de CORNULIER, 1994: «Sur la métrique de Tristan. Strophes et mètres classiques vers 1640», *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 2, Université de Nantes, C.E.M., p. 30-54.
- CHUNG, Ji-Yung, 1968: *Les Strophes dans l'œuvre de Victor Hugo*, Thèse pour le doctorat de l'Université, Université de Grenoble.
- CHUNG, Ji-Yung, 1988: «Les strophes chez Victor Hugo», *Revue des Lettres Modernes*, série Victor Hugo n° 2, 'Linguistique de la strophe et du vers', Paris, Minard, p. 65-77.
- COATES, Carrol F., 1979: «Patterns of Rhyme and Narrative in La Fontaine's *Fables*», *Les bonnes feuilles*, VIII:1, Pennsylvania State University, p. 31-47.
- CORNULIER, Benoît de, 1983: «Sur les groupements de vers classiques et la rime», *Cahiers de grammaire*, 6, Université de Toulouse-Le Mirail, p. 32-70.
- CORNULIER, Benoît de, 1988a: «Conventions de codage des structures métriques: pour une grammaire des strophes», *Le Français Moderne*, 56: 3/4, octobre, p. 223-242.
- CORNULIER, Benoît de, 1988b: «Codage et analyses métriques des strophes classiques – l'exemple des *Contemplations*», *Revue des Lettres Modernes*, série Victor Hugo n° 2, «Linguistique de la strophe et du vers», Paris, Minard, p. 79-134.
- CORNULIER, Benoît de, 1989: «Sur la structure rimique d'un dizain», *L'Information grammaticale*, 36, p. 29.
- CORNULIER, Benoît de, 1992a: «La Fontaine n'est pas un poète classique: pour l'étude des vers mêlés», *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 1, Université de Nantes, C.E.M., p. 15-31.
- CORNULIER, Benoît de, 1992b: «La laitière et le pot au lait», *L'Information grammaticale*, avril, p. 25-28.
- CORNULIER, Benoît de, 1993: «Le système classique des strophes. Hugo 1829-1881», *Langue Française*, 99, p. 26-44.
- CORNULIER, Benoît de, 1997: «Aspects du papillonnage métrique de La Fontaine dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* non sans un petit rappel

394

BIBLIOGRAPHIE

- de Maistre Clement», *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 3, Université de Nantes, p. 73-87.
- DURET, Georges, 1934: «La cadence d'une strophe française», *Mélanges de Littérature, Philologie, et Histoire offerts à M. Louis Arnould par ses élèves et amis*, Poitiers, Société française d'imprimerie et de librairie, p. 175-184.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, 1985: «Les jeux sur les strophes dans les *Complaintes de Jules Laforgue*», *Mélanges de langue et de littérature offerts à Pierre Larthomas*, Paris, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes filles, n° 26, p. 475-484.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, 1988: «Strophes et paragraphes dans *Châtiments*», *Revue des Lettres Modernes*, série Victor Hugo n° 2 'Linguistique de la strophe et du vers', Paris, Minard, p. 135-151.
- GRIMAUD, Michel et Lawrence BALDWIN, 1993: «Versification cognitive: la strophe», *Poétique*, 95, p. 259-276.
- KASTNER, L. E., 1904: «L'alternance des rimes depuis Octavien de Saint-Gelais jusqu'à Ronsard», *Revue des langues romanes*, tome XLVII (cinquième série, tome septième), Montpellier, p. 336-347.
- LA GRASSERIE, Raoul de, 1894: *Des Unités rythmiques supérieures au vers*, Paris, J. Maisonneuve.
- MARTINON, Philippe, 1989 [1911]: *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, suivi du *Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance*, rééd., Genève, Slatkine.
- MÖLK, Ulrich et Friedrich WOLFZETTEL, 1972: *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- MONTEVERDI, Angelo, 1959: «La laisse épique», *La technique littéraire des chansons de Geste*, Actes du Colloque de Liège (septembre 1957), Paris, Belles Lettres, p. 127-140.
- POMMIER, Jean, 1930: «Les strophes dans *Les Rayons et les Ombres*, *Bulletin de la Faculté des lettres de Strasbourg*, 8e année, n° 5, mars, p. 175-178.
- ROUBAUD, Jacques, 1973: «Enquête sur les formules strophiques des troubadours I», *Cahiers de poétique comparée*, vol. I, fasc. 1, p. 62-96.
- ROUBAUD, Jacques, 1975: «Poétique comme exploration des changements de forme. A. – La destruction de la sextine», in Jean-Pierre FAYE et Jacques ROUBAUD (éd.), *Change de forme. Biologies et prosodies*, Paris, U.G.E., coll. «10/18», p. 74-86.
- RUWET, Nicolas, 1979: «Blancs, rimes et raisons. Typographie, rimes et structures linguistiques en poésie», *Revue d'Esthétique*, 179, 'Rhétoriques, sémiotiques', Paris, U.G.E., coll. '10/18', 1-2, p. 397-425.
- SCOTT, Clive, 1992, «French and English rhymes compared», dans *Empirical Studies of the Arts* 10: 2, 121-156, Baywood Publishing Co.

BIBLIOGRAPHIE

395

- VAGANAY, Hugues, 1934: « Une strophe lyrique au XVI^e siècle », *Mélanges de Philologie, d'Histoire et de Littérature offerts à Joseph Vianey*, Paris, Les Presses Françaises, p. 174-186.
- 3.8. *Formes fixes*
- AROUI, Jean-Louis, 1996: « Quand Verlaine écrit des dizains: les «coppées» », *L'École des lettres II*, 14, p. 136-151.
- BELLENGER, Y., éd., 1988: *Le Sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, Actes des troisièmes journées rémoises [17-19 janvier 1986], Paris, Aux amateurs de livres.
- CORNULIER, Benoît de, 1992: « Le rond double du rondeau », *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, 1, Université de Nantes, C.E.M., p. 51-63.
- CUÉNOT, Claude, 1960: « Technique et esthétique du sonnet chez Verlaine », *Studi francesi*, IV, p. 456-471.
- ENDO-SATO, Fumiko, 1993: « Des sonnets publiés dans les années 1828-1853. Essai de bibliographie critique », *Mezura*, 28, Paris, publications Langues'O.
- GENDRE, André, 1996: *Evolution du sonnet français*, Paris, PUF.
- GUÉLL, Monique, 1994, Vers une poétique des formes fixes: la cancion chez les poètes espagnols du XVI^e et du XVII^e siècles, Étude de cas. Thèse de doctorat, Université de Paris-IV.
- HAÜBLEIN, Ernst, 1978, *The stanza*, Methuen.
- JASINSKI, Max, 1903: *Histoire du sonnet en France*, Douai, H. Brugère, A. Dalsheimer et C^{ie}.
- JOST, Fr., 1989: *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire. Modes et modulations*, Berne, Francfort, New York, Paris, Peter Lang.
- KOOLJMAN, J., 1980: « Variations sur le rondeau: rondeaux-quatrains, rondeau-cinquain, virelai-rondeau dans l'œuvre d'Eustache Deschamps », in D. BUSCHINGER et A. CRÉPIN (éd.), actes du colloque *Musique, littérature et Société au Moyen Age*, Université de Picardie, diffusion Champion, Paris, p. 295-304.
- LARTIGUE, Pierre, 1994: *L'Hélice d'écrire. La sextine*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe ».
- LEGMAN, G., 1974, *The Limerick*, Panther Books.
- MURAT, Michel, 1996: « Rimbaud et la poétique du sonnet », *Parade sauvage*, 13, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, p. 5-23.
- ROUBAUD, Jacques, 1990: « La forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde Rhétorique », *Cahiers de Poétique comparée*, 17-18-19, p. 3-86.
- ROUBAUD, Jacques, 1998: *La Ballade et le chant royal*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe ».

396

BIBLIOGRAPHIE

- SCOTT, Clive, 1980: «The Nineteenth-Century Triolet. French and English explorations of a Form», *Orbis Litterarum*, XXXV, 357-372.
- VOISSET, Georges, 1997: *Histoire du genre pantoun*, Paris/Montréal, L'Harmattan.
- 3.9. Métrique de la chanson et du folklore**
- ARBAUD, Damase, 1862-1864: *De la Poésie populaire en Provence*, Marseille, imprimerie Veuve M. Olive
- ARLÉO, Andy, 1994: «Vers l'analyse métrique de la formulette enfantine», *Poétique*, 97, p. 153-169.
- BRAILOIU, Constantin, 1973 [1956], «La rythmique enfantine», dans *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint.
- CANTELOUBE, Joseph, 1951, *Anthologie des chants populaires français*, 4 tomes, Paris, Durand.
- CANTELOUBE, Joseph, 1953-1963, *Formation de nos chansons folkloriques*, 4 fasc. dont le dernier posthume, Éditions du Scarabée.
- CHATAIGNÉ, Henriette, 1994: «À propos d'une «règle» de la chanson française», *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, 2, Université de Nantes, Centre d'Etudes Métriques, p. 92-102.
- COHEN, Marcel, 1949: «Strophes de chansons françaises», *Europe*, 37, janvier, p. 21-38.
- COIRAUT, Patrice, 1933: *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, Droz, Paris.
- CORNULIER, Benoît de, 1983: «Musique et vers: sur le rythme des comptines», *Recherches linguistiques de Vincennes*, 11, Saint-Denis, Université Paris VIII, p. 114-171.
- CORNULIER, Benoît de, 1985: «De Gallina: L'air et les paroles d'une comptine», *Le Français Moderne*, 53: 3/4, p. 231-241.
- CORNULIER, Benoît de, 1989: «La Marseillaise et la Marseillaise. Le poème sous le chant», *Poétique*, 77, p. 113-127.
- CORNULIER, Benoît de, 1996: «Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française», in C. COATES ed., *Repression and Expression. Literary and social coding in Nineteenth-Century France*, New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris, Peter Lang, 'Studies on Themes and Motifs in Literature', vol. 22, p. 309-337.
- DAVENSON, Henri, 1982, *Le Livre des chansons: introduction à la chanson populaire française*, Neuchâtel, La Baconnière.
- DELL, François, 1989: «Concordances rythmiques entre la musique et les paroles dans le chant. L'accent de l'e muet dans la chanson française», in M. DOMINCY éd., *Le Souci des apparences. Neuf études de poésie et de métrique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 121-136.

BIBLIOGRAPHIE

397

- JOUSSE, Marcel, 1925, *Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Cahier IV des *Archives de philosophie* II, Beauchesne, Rennes.
- KOSCHWITZ Eduard, 1896, *Les Parlers parisiens d'après les témoignages de MM. (...) Coppée, (...), Leconte de Lisle, (...), Sully-Prudhomme, (...), et autres: Anthologie phonétique*, Paris, H. Welter.
- LEJEUNE, Michel, 1949: «« Dans ma tabatière... ». Note sur les terminaisons féminines suspensives dans la strophe chantée », *Le Français Moderne*, 17:4, p. 241-250.
- MILNER, Jean-Claude, et François REGNAULT, 1987: *Dire le vers. Court traité à l'intention des amateurs d'alexandrins*, Paris, Le Seuil.
- PANAYI, Photini (1993): « Pour une poétique orale chantée », *ESEM, Séminaire européen d'Ethnomusicologie*, Barcelone, p. 17-24.

[04. *Strophe*]

« Nouvelles considérations sur les strophes »,

***Degrés*, 104, 'Poétique. Approches linguistiques de la poésie',**

2000, pp. e 1-16.

Les «considérations» que l'on va lire ci-dessous traitent de la strophe française classique¹. Elles sont «nouvelles» par rapport aux réflexions théoriques qui apparaissaient déjà dans ma thèse de doctorat (Aroui, 1996b).

¹ Merci à Benoît de Cornulier et Marc Dominicy pour leurs remarques sur une première version de ce travail.

Parce que la bimétrie s'installe dans un système d'équivalences qui dépasse le vers et touche la périodicité strophique, un mètre peut parfaitement apparaître une seule fois dans une strophe : sa périodicité réside dans sa récurrence réglée d'une strophe à l'autre (cf. Cornulier, 1988 : 124). Une terminaison rimique, en revanche, parce qu'elle fonde la structure modulaire des strophes avant de constituer la périodicité strophique, n'apparaît généralement pas de manière isolée au sein d'une strophe. Ceci confirme que la bimétrie ne vient que souligner la structure strophique marquée par les rimes, même si l'équivalence rimique a besoin au préalable de l'équivalence métrique pour se constituer (cf. Aroui, 1996b : 108).

1. PROBLÈME DES STROPHES BIMÉTRIQUES

On peut donc concevoir les choses en termes de niveaux plus ou moins fondamentaux : à la base de la métricité d'un poème lyrique, il y a l'équivalence métrique établie par le mètre de base ; ensuite, à un deuxième niveau, les strophes se constituent par l'équivalence rimique ; un troisième niveau peut venir souligner ce deuxième niveau, quand un mètre contrastif vient s'ajouter au mètre de base. Le premier niveau est nécessaire au second, et le second est nécessaire au troisième. Ceci explique qu'on peut trouver des poèmes stichiques non-strophiques, et des poèmes strophiques monométriques. Il y a une hiérarchie des structures, sans toutefois qu'il y ait forcément de structure arborescente de la hiérarchie métrique (voir §. 2).

Prenons un exemple. Soit les deux strophes suivantes de Lamartine :

- (1) *Ici viennent mourir les derniers bruits du monde :
Nautoniers sans étoile, abordez ! c'est le port :
Ici l'âme se plonge en une paix profonde,
Et cette paix n'est pas la mort.*
- Ici jamais le ciel n'est orageux ni sombre ;
Un jour égal et pur y repose les yeux.
C'est ce vivant soleil, dont le soleil est l'ombre,
Qui le répand du haut des cieux.*

(début de «La semaine sainte à la Roche-Guyon»
Méditations poétiques, 1981 : 103)

Le niveau fondamental est représenté par l'ensemble des alexandrins qui occupent les trois-quarts des vers du poème : c'est le fond d'équivalences sur lequel vont se greffer les niveaux supérieurs. À ce niveau, la strophe n'existe pas encore.

Le niveau intermédiaire est représenté par l'équivalence rimique (abab) qui se fait jour tous les quatre vers : des groupes récurrents de vers sont ainsi formés, que l'on appelle des strophes.

Enfin, le niveau supérieur est purement interstrophique : l'octosyllabe (mètre contrastif) qui apparaît tous les quatre vers vient souligner la structure des strophes, par une marque de clôture. Le fait que le mètre contrastif ait une seule instance dans chaque strophe, prouve que ce troisième niveau est de nature purement interstrophique (pas d'équivalence entre octosyllabes à l'intérieur de la strophe).

On peut dresser le tableau suivant² :

Tableau I

Analyse hypothétique des niveaux constitutifs d'un poème en quatrains Rim : (abab) _n ; Met : {CCC8} _n	
1. Niveau fondamental (stichique) :	Équivalence en mètre de base : fond d'alexandrins
2. Niveau strophique :	Équivalence rimique : (abab) _n
3. Niveau d'appui du niveau strophique (bimétrie) :	Équivalence interstrophique du mètre contrastif : (øøø 8) _n

² Conformément à un usage aujourd'hui assez courant en notation métrique (voir Comulier, 1995 : 277 et Aroui, 1996b : 35), le C représente l'alexandrin. Plus bas, le symbole ø représente une absence fonctionnelle d'équivalence pour le niveau considéré.

Bien sûr, cette présentation des faits, qui fait abstraction du niveau modulaire de la structuration périodique, est simplifiée. Il faudrait insérer ce niveau modulaire entre le niveau de base et le niveau intermédiaire. Prenons le cas de strophes mesurées {C8C8}, par exemple :

(2) *Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,*

Ce beau matin d'été si doux :

Au détour d'un sentier une charogne infâme

Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,

Brûlante et suant les poisons,

Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique

Son ventre plein d'exhalaisons.

(début de «Une charogne», Baudelaire, 1972 : 59)

Ici, on pourrait penser que la bimétrie vient souligner le niveau modulaire, et non le niveau strophique, comme dans le tableau suivant :

Tableau II

Analyse hypothétique des niveaux constitutifs d'un poème en quatrains Rim : (abab) _n ; Met : {C8C8} _n	
1. Niveau fondamental (stichique) :	Équivalence en mètre de base : fond d'alexandrins
2. Niveau modulaire :	Équivalence matérielle par au moins une couleur rimique (ici deux) : ab = ab
3. Niveau d'appui du niveau modulaire (bimétrie) :	Équivalence intermodulaire du mètre contrastif : ø8 = ø8
4. Niveau strophique :	Équivalence en schéma de rime (équivalence structurelle) : (abab, cdcd, etc.) ? (abab) _n

Dans ce cas, l'équivalence établie par le mètre contrastif serait plus fondamentale que l'équivalence en schéma rimique. Mais j'ai dit tout à l'heure que les niveaux les plus fondamentaux étaient nécessaires à

l'émergence des niveaux suivants : si le tableau qui vient d'être dressé était vrai, les strophes du type (abab) seraient toutes symétriques (du type {C8C8}) ; or, ce n'est pas le cas. Par ailleurs, ce traitement a l'inconvénient de ne pouvoir rendre compte des bimétries à clausule (type {CCC8}) que l'on ressent pourtant comme apparentées à {C8C8}. Je modifierai donc le tableau précédent de la façon suivante :

Tableau III

Analyse proposée des niveaux constitutifs d'un poème en quatrains Rim : (abab) ; Met : {C8C8}			
Niveaux		Formes parallèles	
1. Niveau fondamental (stichique) :	Équivalence en mètre de base : fond d'alexandrins		
2. Niveau modulaire :	Équivalence matérielle par au moins une couleur rimique (ici deux) : ab = ab		
3. Niveau strophique :	Équivalence en schéma de rime (équivalence structurelle) : (abab, cdcd, etc.) ? (abab) _n	Appui du niveau strophique (bimétrie) :	Équivalence inter-strophique du mètre contrastif : {ø8ø8, ø8ø8, etc.} ? {ø8ø8} _n

Ici, on voit que la bimétrie ne vient qu'appuyer un niveau pré-existant, sans en constituer un par elle-même. L'appui se fait pour ainsi dire *parallèlement* à la structure en niveaux. Il est d'ailleurs facultatif (on n'est pas obligé de passer par lui) en cas de passage à un niveau supérieur (par exemple, ici : superstrophe).

Dans les cas de formules métriques plus complexes, telles que Met : {C888C8} pour un sizain (aabc bc), on peut penser que cette structure parallèle, plutôt que d'appuyer un niveau, vient jouer un rôle de contraste avec lui. Dans ce cas, on peut parler de contraste plutôt que d'appui, d'où le terme général de « formes parallèles » (sous-entendu : aux niveaux) pour désigner ce type de phénomènes.

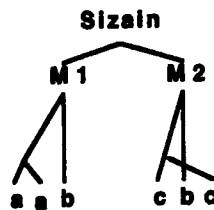
Sur certains points de détail, je me sens en désaccord avec l'approche de Cornulier (1995 : 125-200) : ainsi quand, du fait de sa conception arborescente des structures métriques, il propose une analyse interne de ces structures en termes de concaténation plutôt qu'en termes d'alternance (ab concaténé à ab plutôt que a alterné avec b) ; ceci l'empêche de donner une analyse satisfaisante du sizain classique (aabcabc) et de phénomènes aussi courants que les strophes alternes ou l'alternance de deux formes strophiques différentes. En effet, si Cornulier décrit l'alternance binaire de schémas strophiques différents comme un cas de périodicité binaire (1995 : 183-184), s'il voit dans les strophes alternes une simple conséquence de l'alternance continue en genre (1995 : 184), il semble taire le fait que de telles structures, toutes métriques qu'elles soient, échappent au principe d'arborescence. Il se contente de noter, à propos des séquences de strophes isomorphes, que «les strophes, structurellement équivalentes, s'équivalent par le schéma rimique en série périodique théoriquement indéfinie, les modules s'équivalent essentiellement par paires (constituants de strophes)» (1995 : 185). Et d'ajouter que «le nombre des strophes dans un poème n'est généralement pas métrique (n'entre pas dans une régularité), et peut donc n'être pas perceptible, alors que le nombre des modules dans une strophe est métrique (contribue à l'équivalence de cette strophe avec d'autres strophes semblables), et doit par conséquent être perceptible» (*ibid.*). Mais une équivalence indéfinie du type *aaaaaa...*, ou *ababababab...* (où *a* et *b* valent ici pour des strophes) entre bien dans une régularité et, si sa forme globale n'est pas perceptible, la répétition d'un même schème formel ou de deux unités alternées est tout à fait perceptible. Ces types de formes sont donc bien métriques, quoique non arborescents³.

Personnellement, je rejette le principe d'arborescence (que je conservais encore dans Aroui, 1996b : 470) et je garde la «règle de monogamie», mais en y ajoutant le principe de l'alternance, qui est au fondement du «lyrisme français» d'après Martinon (voir Aroui, 1996b : 152-153). On m'objectera peut-être que la notion d'«alternance» est incompatible avec celle de «module». Je ne crois pas. Tout dépend du niveau d'analyse auquel on se situe : au niveau strophique, dans une strophe (abab), il y a contiguïté de deux modules ; au niveau

2. ARBORESCENCE OU ALTERNANCE ?

³ Marc Dominicy me fait remarquer que, d'un point de vue strictement formel, une équivalence du type *aaaaaa...* admet une structure arborescente, parce que c'est une expression de type "états finis". Ceci est juste, et me pousse à préciser ce que j'entends par "non-arborescent". On remarquera qu'une suite de type *ababababab...* n'est pas arborescente en ceci qu'elle fait appel à l'alternance, alors qu'en principe les branches d'un arbre ne peuvent se croiser ; quant à la suite du type *aaaaaa...*, si elle est bien arborescente quand on s'efforce de décrire la forme strophique de tel poème particulier, ne l'est plus si l'on veut décrire une réalité métrique générale et donc abstraite, car sa borne finale est imprédictible. Par ailleurs, c'est une forme qui échappe à la tendance au binarisme des objets métriques.

modulaire, il y a coprésence de deux couleurs différentes ; au niveau stichique, l'une des rimes au moins ne possède pas ses deux instances de manière consécutive, mais au contraire à cheval sur les deux modules, ce qui produit un effet d'alternance. Il faut se méfier de concepts descriptifs tels que «module» ou «alternance» ; en matière de métrique, la seule question pertinente est de savoir à quoi ils renvoient sur le plan perceptif. Or, il me semble que l'alternance est nettement perceptible. Je crois qu'on peut voir dans le module une réalité matérielle, structurelle, du texte, et dans l'alternance un effet produit par cette structure : la mise en contiguïté de deux éléments binaires partageant au moins une rime produit un effet d'alternance. Or, l'effet est fondamental ici, comme l'a bien vu Martinon : il permet d'expliquer pourquoi les formes strophiques sont courantes dans la poésie reconnue comme «lyrique» et pourquoi les formes plates (aa)_n sont caractéristiques des poésies narrative, didactique, dramatique, etc. (voir Aroui, 1996b : 106-107). Au sujet de l'alternance, Cornulier a récemment avancé le propos suivant : «Je ne pense pas [...] qu'un (aab) classique soit sous-analysable en un distique (aa) et un monostiche. Je distingue plutôt la terminaison b comme principale (terminaison globale du module s'il est initial ou pur), et les terminaisons a comme secondaires (elles sont internes au module s'il est initial ou pur)» (Cornulier, 1997 : 77). Cette analyse me semble juste, mais Cornulier prétend la substituer à une description de cette forme faisant usage de la notion d'alternance. Or, dans un sizain (aabcbc), quel est le point commun entre un module aab et un module cbc ? C'est l'alternance de deux couleurs rimiques différentes : b se démarque de a ou de c par la simple instanciation de sa couleur rimique ; cette couleur est commune aux deux modules de la strophe (et c'est peut-être en cela qu'elle est principale), ce qui conforte l'effet d'alternance. On pourrait représenter la chose sous la forme du schéma suivant :



Voilà une structure arborescente d'un genre tout particulier, puisque les branches constitutives de l'arbre peuvent se croiser. La couleur b, qui est commune aux deux modules, est principale, donc plus fondamentale, ce qui explique que dans le schéma elle soit au bout d'une branche dont la source est plus haut que pour les instances des couleurs a et c. Notons que ce schéma garde néanmoins l'inconvénient de mal rendre compte du fait que la couleur b est commune aux deux modules.

On peut faire le même type d'analyse pour les quatrains (abab) et (abba) et, par contrecoup, on voit bien en quoi les distiques (aa) se distinguent de ces formes. Dans (aabcbc), le distique aa du premier module ne forme pas un véritable niveau strophique comme la strophe, le module ou le vers, même s'il faut souligner le binarisme des couleurs rimiques. Il ne forme pas un niveau autonome, comme le prouve le fait qu'il peut être entrecroisé avec le b suivant (cf. le cbc du deuxième module).

D'une manière générale, je pense qu'il faudrait développer encore la dimension cognitive de la métrique cornuléenne. Divers travaux ont déjà été faits dans ce sens (Gardes-Tamine, 1988 ; Grimaud et Baldwin, 1993). Mais il faut aborder les faits avec la plus extrême prudence ; il ne faut pas oublier que les structures métriques s'insèrent dans des pratiques qui sont non seulement *cognitives* mais aussi *culturelles*. Par exemple, la «loi du moindre effort» que Grimaud et Baldwin présentent comme «un des grands principes de la psychologie humaine» (1993 : 263), est incontestablement une «loi» très forte pour expliquer une grande partie de l'activité humaine. Encore qu'il faudrait sans doute la réduire à une tendance et changer son intitulé : il s'agit du moindre effort pour un maximum d'efficacité (voir la théorie de l'information) ; on pourrait l'appeler une «tendance à l'économie dans l'efficacité», ou, plus brièvement, «principe d'économie cognitive» (Dubois, 1991c : 32-33 ; Mazet, 1991 ; Pacherie, 1991), ou encore, plus judicieusement, «principe de pertinence» (voir Sperber et Wilson, 1989 : 181-201 et Sperber, 1996 : 75 et 157-162). Parler de «loi du moindre effort» tout court semblerait signifier que le propre de l'homme est de ne rien faire...

3. CULTURE ET COGNITION

Le «principe de pertinence» n'est qu'une tendance parce qu'il n'est en rien réductible à une condition *nécessaire et suffisante* de l'activité humaine. Dans le champ culturel, en particulier, il peut être en conflit avec un grand nombre de paramètres qui peuvent le contredire.

Il m'a parfois été reproché de faire une trop large place au cognitif et au perceptuel dans mon travail, pour des phénomènes formels trouvant souvent une explication dans les seules traditions culturelles et options esthétiques des auteurs. Mais qu'entend-on par culture ? Le plus souvent, on ne réfléchit guère plus avant sur ce que ce terme désigne, et finalement on l'emploie sans se débarrasser des nombreuses idées romantiques ou «symboliques» (au sens de Sperber, 1974) qu'il charrie. Sperber (1996) nous montre que l'on peut aborder l'idée de culture dans une perspective beaucoup plus matérialiste, et je pense que c'est en suivant cette voie qu'il faut revenir sur les caractères culturels et/ou cognitifs des traditions métriques⁴.

Si le principe de pertinence permet d'expliquer assez facilement de nombreux aspects de la métrique française classique, il en est autrement avec d'autres esthétiques : les Grands Rhétoriciens, le *trobar clus* des troubadours, la poésie scaldique, etc. Il est donc un critère à prendre en compte parmi d'autres dans l'explication des faits humains. En discutant la règle des deux couleurs, j'ai été amené à tenter de donner une explication de la structure «aⁿb» des modules initiaux de strophes (Aroui, 1996b : 155) ; j'ai écrit ceci : «Peut-être que le module initial est souvent "anb" [Cornulier met en exposant ce que je place en indice] justement en raison de la loi du moindre effort, conjuguée à la possibilité de l'inversion des timbres dans le second module (marque de clôture métrique)» ; ces propos, ainsi que d'autres du même genre que j'ai pu écrire, ne sont pas contradictoires avec ce que je viens de dire : je crois qu'on peut affirmer que l'esthétique classique a consisté à choisir, dans le champ des propriétés caractéristiques de l'activité humaine⁵, celle du «principe de pertinence» appliqué au phénomène de la perception, et la structure interne des modules de strophes serait alors une conséquence de ce choix. Autrement dit, le «principe de pertinence» est un fait cognitivement motivé, mais son application à la perception plutôt qu'à d'autres tendances relève des faits culturels⁶. C'est sans doute en raison de ce choix culturel que le

⁴ Sperber (1996 : 19-47) a montré que le terme "matérialisme" recouvrait des réalités différentes selon les auteurs ; à sa suite, j'entends par là un point de vue physicaliste non réductionniste, qui envisage l'existence d'une réalité stratifiée du monde, qui permet l'étude plus ou moins autonome de ses différents niveaux ontologiques, sans négliger pour autant d'étudier comment un niveau donné peut déterminer en partie la forme des niveaux qui lui sont subordonnés.

⁵ Parler de "propriétés" me semble plus prudent que d'employer le mot "loi".

⁶ On peut reformuler ceci en disant que l'esthétique classique française opte pour l'emploi de structures fortement économiques sur le plan perceptuel, alors que d'autres cultures recherchent davantage la richesse des effets cognitifs (symboliques et sémantiques), même si cela doit nécessairement s'accompagner de formes perceptuellement assez coûteuses. La dialectique effort/effet présumée par la théorie de la pertinence n'en demeure pas moins puisque, dans tous les cas, l'effort à fournir est toujours proportionnel à l'effet recherché. On notera cependant que les choses sont compliquées par le fait que la simplicité formelle de la culture française classique est indubitablement sujette à une valorisation esthétique, ce qui lui confère une certaine richesse sur le plan des effets.

quatrain (abab) l'emporte sur son homologue (abba) dans la tradition française (voir Aroui, 1996b : 305-306).

Par ailleurs, qu'est-ce qu'un fait culturel ? C'est un phénomène dont le sens est généralement d'ordre symbolique (au sens de Sperber, 1974), et qui est partagé par une communauté, plus ou moins homogène. C'est donc un phénomène qui relève de l'acquis, et non de l'inné, mais comme pour toutes les connaissances acquises, sa structure est fortement prédéterminée par les potentialités cognitives innées de l'homme. Il ne faut donc pas réduire la culture à un simple phénomène «social» (terme que l'on se passe le plus souvent de définir), et il faut mettre en avant son substrat cognitif. L'activité humaine symbolique possède une certaine marge de manœuvre qui explique à la fois la diversité des cultures à travers le monde et les multiples possibilités interprétatives de certains faits humains. Néanmoins, cette marge de manœuvre est bornée par les capacités cognitives humaines. En bon dialecticien jakobsonien, je dirai ici qu'il ne faut négliger ni ce qui est prédéterminé (les universaux) ni ce qui ne l'est pas (les variations). Par ailleurs, la finalité des actes symboliques peut être assez importante (maintien du tissu social, etc.) pour que la recherche de la richesse des effets l'emporte sur la recherche d'une limitation de l'effort à produire. Bref, il faut avoir une conception cognitive, mais aussi téléonomique, des faits culturels : on ne peut faire l'impasse sur la *finalité* d'un phénomène lorsqu'il est d'origine humaine. La conception que j'avance renoue avec la «téléonomie» d'un Jakobson (voir Faye, 1967 : 274 ; Marchand et Beuchot, 1974), mais est présente sous des formes diverses chez de nombreux cognitivistes contemporains ; voir des remarques intéressantes dans Sperber (1996 : 38-39), et voir aussi les travaux de divers linguistes et cognitivistes qui insistent sur l'importance d'une approche téléonomique dans l'étude des faits de perception et de catégorisation humaines — Dubois, 1991b : 22-23 ; Dubois, 1991c : 39-40 ; Mazet, 1991 : 100 ; Vignaux, 1991 : 313.

À partir de ces considérations, on peut revenir à la constatation de la simplicité formelle de la strophe française classique. Cette simplicité est en accord avec l'esthétique classique, qui recherche le Beau dans la clarté et la simplicité. La mise à jour des raisons de cette esthétique relèverait sans doute d'une sociologie cognitive et de la psychologie

sociale. Ce que peut dire le linguiste ici, c'est que cette esthétique, qui relève par nature d'un processus d'apprentissage partagé par toute une communauté, est très en accord avec le principe de pertinence appliqué à la perception, ce qui peut expliquer la persistance du dogme classique dans la culture occidentale. D'autres esthétiques, qui engendrent des formes plus complexes à la perception, sont néanmoins possibles (dans d'autres cultures), tant qu'elles n'outrepassent pas les capacités humaines, et que leur finalité l'emporte en importance sur les bienfaits du principe de pertinence. On peut donc en inférer que les structures très complexes du *trobar clus* ou des Grands Rhétoriciens avaient sans doute une finalité assez différente des structures simplissimes des poètes classiques français. C'est ici que la métrique linguistique rejoint l'histoire littéraire.

4. LE PROTOTYPE DE LA STROPHE FRANÇAISE

- ⁷ On parle parfois de "stéréotype", quand on veut spécifier que l'on entend par "prototype" *meilleur exemplaire abstrait d'une catégorie* (voir Kleiber, 1990 : 60). Mais on remarquera que : 1. aujourd'hui la plupart des linguistes et psychologues tendent à comprendre "prototype" dans ce sens ; 2. à ma connaissance, "stéréotype" n'est guère utilisé dans ce sens en dehors de la sémantique lexicale ; 3. "stéréotype" a souvent une acception assez différente, issue d'une autre tradition (voir Dubois et Resche-Rigon, 1993 ; Galatanu et Gouvard, 1999). On s'en tiendra donc ici au terme de "prototype".

Toutes les caractéristiques qui sous-tendent l'activité métrique (activité de production ou de réception des textes) me semblent propices à tenter une définition «prototypique» de la strophe⁷. Après les succès qu'elle a connus (cf. Kleiber, 1990 ; Dubois, éd., 1991 ; Dubois, 1992), la théorie du prototype est aujourd'hui de plus en plus critiquée par les sémanticiens (voir Cadiot et Nemo, 1997), en particulier à cause du manque de crédibilité de son explication des phénomènes polysémiques. Elle connaît néanmoins de beaux succès en linguistique textuelle (Adam, 1992 et 1996). Par ailleurs, il faut se souvenir que la théorie du prototype vient de la psychologie (Rosch), et qu'elle a l'avantage de s'insérer assez bien dans le champ des connaissances apporté par l'essor des sciences cognitives ces vingt dernières années (voir Aroui, 1993). On peut donc essayer de la reprendre pour définir les objets métriques, qui sont non seulement des objets culturels mais aussi, en grande partie, des objets cognitifs, qui touchent à des questions de *perception* et de *catégorisation*.

En métrique, la théorie des prototypes a donné lieu à diverses applications. Jean-Michel Gouvard (2000) s'en est servi pour ses travaux sur le mètre. J'ai essayé moi-même de donner une définition prototypique de la rime (Aroui, 1996a), et de dessiner le schéma prototypique du sonnet français (Aroui, en préparation). Sur le plan de

la strophe, je dois signaler le travail pionnier de Gardes-Tamine (1988), qui tente déjà d'en dresser un prototype. Son travail est d'autant plus intéressant qu'il prend en compte le critère typographique (chose rare) et qu'il tente de rapprocher la «strophe» de ce que j'appelle la «parastrophe» (voir Aroui, 1996b : 166-191).

La plupart des paramètres constitutifs de la strophe discutés dans Aroui (1996b : 67-127) me semblent pouvoir être pris comme points de départ dans la recherche des propriétés constitutives du «prototype» de la strophe française classique.

D'abord, il me semble qu'on peut dégager deux propriétés qui dépassent le cadre strict des strophes :

1. Périodicité : une strophe typique est strophe par son rapport contigu avec d'autres groupes de vers métriquement isomorphes.

2. Binarisme : une strophe typique est faite d'unités emboîtées ou entrecroisées, qui, généralement, vont par deux pour former une unité de niveau supérieur⁸.

Ces deux propriétés sont également caractéristiques d'objets métriques tels que les mètres.

Les propriétés suivantes sont plus spécifiques aux strophes :

3. Le blanc typographique : une strophe typique est une suite de vers placés entre deux blancs, sans segmentation typographique à l'intérieur des vers. Les strophes d'un même poème sont ainsi délimitées par des blancs similaires.

4. La combinatoire des rimes : une strophe typique est faite de la juxtaposition de deux modules à structure interne binaire (critère de *complexité modulaire* — voir Aroui, 1996b : 164) : binarisme dans le nombre des modules, dans le nombre de rimes par modules ; binarisme des instances de couleurs⁹ ; l'effet ainsi produit est un effet d'alternance. Dans une strophe typique, on ne trouve pas deux timbres consécutifs appartenant à une même rime à la fin d'un module, et deux instances d'une même rime ne peuvent être séparées que par une ou des instances rimiques appartenant elles aussi à une même couleur. Notons que cette dernière propriété (la «règle des deux couleurs» de Cornulier) n'est peut-être qu'une conséquence de l'alternance en genre (cf. *infra*, propriété 8)¹⁰.

5. Les mètres : une strophe typique est monométrique ou bimé-

⁸ On verra les détails de cette propriété ci-dessous. La tendance au binarisme a déjà été constatée dans le nombre des éléments constitutifs du mètre, et on a pu y voir une tendance universelle (Lotz, 1972 : 15). Il est intéressant de constater qu'en français tout au moins, ce binarisme se retrouve à tous les niveaux de la structuration métrique. La raison en est que les oppositions binaires sont les types d'opposition les plus simples qui puissent être établis ; il faut donc voir dans leur fréquence en métrique un principe d'économie cognitive.

⁹ Dans (abab) ou (abba), chaque module ne comprend qu'une seule instance de chaque rime, mais chaque rime est instanciée deux fois dans la strophe. Dans (aabcbb) ou (aabcbb), il y a encore deux rimes différentes dans chaque module, et deux instances de chaque rime.

¹⁰ Benoît de Cornulier me fait remarquer que si l'alternance en genre est impossible avec des schèmes ternaires du type (abca...), elle est néanmoins possible avec des schèmes quaternaires du type (abcd...). Mais ce sont là des schèmes structurels beaucoup trop complexes sur le plan perceptif pour pouvoir être appliqués en métrique française classique (on a vu au §. 3 que l'esthétique française vise à un effort minimal sur le plan de la perception).

- ¹¹ L'isomorphie des deux modules se résume à ce critère du nombre des vers et au partage d'une couleur rimique au moins ; en effet, la réduction structurelle dans (aabccb), les formes inversées, etc., montrent que deux modules d'une même strophe ne sont pas forcément isomorphes dans toutes leurs couleurs rimiques ni dans l'ordre d'apparition des rimes.
- ¹² Exemples : un sizain (aabccb) est formé de deux modules de trois vers, chaque module ayant lui-même une construction binaire fondée sur deux couleurs rimiques, l'une de ces couleurs étant elle-même instanciée à deux reprises ; un dizain (ababccdeed) est l'appariement de deux sous-strophes, chaque sous-strophe est formée de deux modules, chaque module est formé de deux unités, etc.
- ¹³ Il est possible qu'il soit plus pertinent de parler ici de frontières prosodiques (au sens de «suprasegmentales») que de frontières syntaxiques. On pourrait s'inspirer, pour étudier les relations entre la structure strophique et la structure prosodique, des travaux de Verluyten (1982 : 108-206) sur les «groupes accentuels» et les «groupes intonationnels». Mais il faudra alors remettre en cause certaines des hypothèses de cet auteur ; par exemple, on se trouvera contraint à rejeter l'un des trois postulats suivants : 1. «Toute catégorie métrique a son équivalent dans une catégorie prosodique de la langue» (1982 : 257) ; 2. «le vers est la catégorie métrique qui correspond à la catégorie prosodique de l'énoncé (la phrase)» (1982 : 257) ; 3. «La comparaison entre S[tructure] M[étrique] et S[tructure] P[rosodique] [...] ne peut s'effectuer qu'entre une catégorie métrique donnée et la catégorie prosodique équivalente» (1982 : 307). En effet, dans l'état actuel de nos connaissances phonologiques, si le vers est l'équivalent métrique de l'énoncé, on ne voit pas très bien quel pourrait être l'équivalent prosodique de la strophe ; non pas que des unités prosodiques supérieures à l'énoncé ne soient pas imaginables, mais plutôt que la «phonologie du texte reste, pour ainsi dire, entièrement à créer» (Verluyten, 1982 : 2). On se trouvera donc contraint à étudier les rapports de la strophe avec les groupes accentuels et/ou intonationnels, et donc à rejeter l'hypothèse numéro 3, ou l'hypothèse numéro 2. On peut aussi se rabattre sur une approche plus proprement syntaxique, et utiliser alors la notion de «coupe syntaxique majeure» (Verluyten, 1982 : 278 sqq.), mais ceci n'empêchera pas d'enfreindre la troisième hypothèse de Verluyten, à moins que ce ne soit la seconde qui ne soit fautive, ou la première... Pour une approche purement syntaxique des rapports entre la strophe et la construction linguistique du discours, voir Kerespars (1995).
- ¹⁴ Ainsi, on peut se demander s'il ne faudrait pas ajouter une propriété "simplicité formelle" à la strophe typique, ou plutôt en faire une condition générale dont dépendraient toutes les autres propriétés (voir Aroui, 1996b : 278).

trique. Une strophe longue est typiquement constituée de vers courts, pour des raisons de perception. Dans les strophes bimétriques, le mètre le plus court apparaît typiquement à la fin des modules (strophe que Martinon (1989) appelle «symétrique») ou à la fin de la strophe (strophe «à clausule»).

6. Le nombre de vers : les deux modules d'une strophe typique ont un nombre de vers identique¹¹ ; si l'on ajoute à ce point la tendance au binarisme, on en déduit qu'une strophe typique est composée de quatre ou de six vers, à moins d'être composée de deux sous-strophes, auquel cas elle peut s'étendre jusqu'à dix vers¹².

7. Les frontières syntactico-sémantiques : une strophe typique fait correspondre ses frontières modulaires à des frontières syntactico-sémantiques ; la frontière du second module est typiquement plus forte que celle du premier. Idem pour les frontières des éventuelles sous-strophes¹³.

8. Le genre des vers : une rime d'une strophe typique apparie des vers de même genre, cependant qu'alternent régulièrement les rimes féminines et les rimes masculines, et que la strophe se termine sur un timbre masculin, à moins que le texte ne soit formé de strophes alternes.

Le principe d'arborescence, que je conservais dans Aroui 1996b : 470, me semble désormais suspect, du fait de l'analyse que je propose de formes aussi classiques que les sizains (aabcbc).

Il est possible que cet ensemble de propriétés soit incomplet. Cependant, il permet déjà de se faire une idée de ce que peut être le prototype de la strophe, meilleur exemplaire abstrait, dont se rapprochera plus ou moins toute instance réelle de strophe. Il va de soi que le prototype ainsi discriminé ne vaut que pour la strophe française classique. Il est formé d'un certain nombre de propriétés prélevées dans le vivier des «possibles» cognitifs par les options culturelles de l'esthétique classique. L'une de ces options est un goût marqué pour la simplicité formelle. À ce titre, on peut dire que le quatrain (abab) est plus proche du prototype que le sizain (aabccb), parce qu'il suppose une analyse interne plus simple (l'équivalence rimique des modules est complètement matérielle)¹⁴.

Nouvelles considérations sur les strophes

e | 13

Sources premières

RÉFÉRENCES

Baudelaire, Charles (1972) [1861] : *Les Fleurs du Mal*, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. 'Poésie'.

Lamartine, Alphonse de (1981) : *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques*, suivies de *Poésies diverses*, édition de Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, coll. 'Poésie'.

Sources secondes

Adam, Jean-Michel (1992) : *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 'Université'.

– (1996) : «L'argumentation dans le dialogue», *Langue française*, 112, Paris, Larousse, pp. 31-49.

Aroui, Jean-Louis (1993) : «Linguistique et sciences cognitives : Aristote ou Platon ? D'un adepte confronté à l'avocat du diable», *Recherches linguistiques de Vincennes*, 22, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 125-136.

– (1996a) : «Rimbaud : les rimes d'une *Larme*», *Parade sauvage*, 13, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 24-44.

– (1996b) : *Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat régimée unique, Saint-Denis, Université Paris VIII.

– (en préparation) : «Remarques métriques sur le sonnet français».

Cadiot, Pierre et Nemo, François (1997) : «Propriétés extrinsèques en sémantique lexicale», *Journal of French Language Studies*, 7, Cambridge University Press, pp. 127-146.

Cornulier, Benoît de (1988) : «Codage et analyse métriques des strophes classiques – l'exemple des *Contemplations*», *Revue des Lettres Modernes*, série Victor Hugo n° 2 'Linguistique de la strophe et du vers', textes réunis par Benoît de Cornulier, Joëlle Gardes-Tamine et Michel Grimaud, présentés par Michel Grimaud, Paris, Minard, pp. 79-134.

– (1995) : *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, coll. 'IUFM'.

– (1997) : «Aspects du papillonnage métrique de La Fontaine dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* non sans un rappel de Maître Clément», *Cahiers du Centre D'Études Métriques*, 3, Université de Nantes, Maison des Sciences de l'Homme Ange Guépin, Centre d'Études Métriques, pp. 73-87.

Dubois, Danièle (1991a), éd. : *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité*, Paris, C.N.R.S. éditions, coll. "Sciences du langage".

– (1991b) : «Les catégories sémantiques "naturelles" : prototype et typicalité», in D. Dubois éd. (1991a), pp. 15-27.

– (1991c) : «Catégorisation et cognition : "10 ans après", une évaluation des concepts de Rosch », in D. Dubois éd. (1991a), pp. 31-54.

– (1992) : «Représentations catégorielles, prototypes et typicalité», *Le Courrier du CNRS. Dossiers Scientifiques*, 79, Sciences cognitives, Paris, CNRS, p. 68.

Dubois Danielle et Resche-Rigon, Philippe (1993) : «Prototypes ou stéréotypes : productivité et figement d'un concept», in Ch. Plantin éd., *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, pp. 372-389.

Faye, Jean-Pierre (1967) : *Le récit hunique*, Paris, Seuil.

Galatanu, Olga et Gouvard, Jean-Michel, eds. (1999) : *Sémantique du stéréotype*, *Langue française*, 123, Paris, Larousse.

- Gardes-Tamine, Joëlle (1988) : «Strophes et paragraphes dans *Châtiments*», *Revue des Lettres Modernes*, série Victor Hugo n° 2 'Linguistique de la strophe et du vers', textes réunis par Benoît de Cornulier, Joëlle Gardes-Tamine et Michel Grimaud, présentés par Michel Grimaud, Paris, Minard, pp. 135-151.
- Gouvard, Jean-Michel (2000) : «Le vers français en métrique générale», in M. Murat éd., *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, pp. 23-56.
- Grimaud, Michel et Baldwin, Lawrence (1993) : «Versification cognitive : la strophe», *Poétique*, 95, 'Le vers, la strophe', Paris, Seuil, pp. 259-276.
- Kerespars, Sonia (1995) : *Concordance entre métrique et stylistique-sémantique dans les Poèmes saturniens de Verlaine*, mémoire de maîtrise, Université de Nantes, département de lettres modernes.
- Kleiber, Georges (1990) : *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, P.U.F., coll. 'Linguistique nouvelle'.
- Lotz, John (1972) : «Elements of versification», in W. K. Wimsatt éd., *Versification. Major Language types*, New York, Modern Language Association, New York University Press, pp. 1-21.
- Marchand, Jean-José et Beuchot, Pierre (1974) : *Roman Jakobson*, dernière partie, Paris, O.R.T.F., service "Archives du XXe siècle" [diffusé en partie en septembre-octobre 1990 sur La Sept].
- Martinon, Philippe (1989) [1911] : *Les strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance* Suivi du *Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance*, Genève/Paris, Slatkine Reprints.
- Mazet, Corinne (1991) : «Fonctionnalité dans l'organisation catégorielle», in D. Dubois éd. (1991a), pp. 89-100.
- Pacherie, Elizabeth (1991) : «Aristote et Rosch : un air de famille ?», in D. Dubois éd. (1991a), pp. 279-294.

Sperber, Dan (1974) : *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann.

– (1996) : *La contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture*, Paris, Odile Jacob.

Sperber, Dan et Wilson, Deirdre (1989) : *La Pertinence. Communication et Cognition*, traduit de l'anglais par Abel Gerschenfeld et Dan Sperber, Paris, Minuit, 'Propositions'.

Verluyten, S. Paul (1982) : *Recherches sur la prosodie et la métrique du français*, thèse de doctorat, Université d'Anvers.

Vignaux, Georges (1991) : «Catégorisation et schématisation. Des arguments au discours», in D. Dubois éd. (1991a), pp. 295-318.

[05. *Sonnet verlainien*]

« Métrique des sonnets verlainiens »,

Revue Verlaine, 7-8,

Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud,

2002, pp. 149-268.

Métrique des sonnets verlainiens

par Jean-Louis Aroui

à la mémoire de Nicolas Ruwet

0. En complément à l'étude des strophes de Verlaine (Aroui 1996), il me faut entamer l'étude de ses formes fixes, à commencer par le sonnet¹. De nombreuses monographies ont été consacrées aux sonnets de Verlaine (Cuénot 1960 et 1963 : 463-496, Gendre 1996 : 201-216 et 1998, Killick 1998), et on pourrait penser que la question a été déjà bien étudiée. Pourtant, il faut souligner qu'elles ne prennent pas en compte l'ensemble de l'œuvre, et même, parfois, se focalisent sur quelques pièces maîtresses. Ces travaux ont leur intérêt, mais une étude globale des aspects linguistiques des sonnets de Verlaine reste à faire. Etant donné la vasteté du corpus, je me bornerai à une analyse purement *métrique*. Pour cela, je me fonderai sur le répertoire métrique des *Œuvres poétiques complètes* de Verlaine (Pléiade, 1989) que j'ai établi dans ma thèse (Aroui 1996).

Les grandes parties de l'étude qui suit sont librement inspirées de la remarquable étude quantitative de Roubaud (1990) sur le sonnet des XVI^e et XVII^e siècles. Je m'excuse du caractère ennuyeux que peuvent avoir les longues listes de poèmes qu'on lira (ou ne lira pas) ci-dessous. Mais j'ai tenu à un maximum de transparence sur les données utilisées, afin que mes résultats ne puissent échapper à l'évaluation de mes comparses. En effet, j'ai trop souvent regretté, en lisant des travaux de métrique, de ne pas avoir les moyens de vérifier les données ou d'examiner le détail des procédures employées. Par ailleurs, mon article est un travail conçu pour être lu, mais aussi pour être consulté ponctuellement par toute personne ayant besoin d'un renseignement précis sur un aspect de la métrique des sonnets de Verlaine. Ainsi, un commentateur travaillant sur un sonnet

¹ Merci à Steve Murphy et aux auditeurs de mon séminaire de poésie avancée (mars 2000), pour leurs remarques sur une première version de ce travail.

particulier du poète saturnien pourra être heureux de trouver ici l'ensemble des sonnets verlainiens qui sont apparentés à son objet d'étude par tel ou tel aspect de métrique.

1. CORPUS

1.1. Dénombrement

Donner le nombre exact de sonnets que nous avons de Verlaine est une entreprise délicate. En effet, on peut se demander si tel texte qui apparaît deux fois dans le corpus, à deux endroits différents, avec des variantes, doit être compté deux fois ou une seule fois. Par ailleurs, le grand expérimentateur de formes qu'est Verlaine a parfois écrit des poèmes dont il est difficile de dire si ce sont des sonnets ou non. Afin de ne rien laisser échapper à l'analyse, je ferai un décompte « large » des sonnets verlainiens, quitte à revenir ensuite sur l'application de cette étiquette à quelques unes des formes listées.

Mon répertoire métrique recense 253 poèmes ou, beaucoup plus rarement, sections de poèmes, qui sont étiquetés comme sonnets.

D'ores et déjà, je retrancherai six de ces pièces, six poèmes apparaissent deux fois dans le corpus (initialement insérés dans *Amour*, ils ont été repris dans *Dédicaces*). Je conserve de ces textes les versions de *Dédicaces*, et retranche celles d'*Amour*². Voici la liste des six poèmes retranchés : A, À Ernest Delahaye, 433^B ; A, À Émile Blémont, 434 ; A, À Emmanuel Chabrier, 435 ; A, À Edmond Thomas, 435 ; A, À Charles Morice, 436 ; A, À Maurice du Plessys, 436. Les poèmes retenus sont identiques à ceux qui sont retranchés, à ceci près que la ponctuation varie parfois considérablement. Le choix d'une version par rapport à l'autre n'a pour le métricien qu'une incidence très faible, principalement sur l'étude des ponctuations de fin de vers (« ponctuométrie »), qui ne sera pas faite ici.

² Je suis ainsi la volonté de l'auteur, qui écrivait, dans la préface à *Dédicaces* : « Un tout petit nombre de sonnets a été pris, comme un bien qu'on trouve, dans le livre devenu rarissime, *Amour*, où il sera remplacé par des vers inédits » (Verlaine 1989 : 551).

³ Tout au long de cet article, je désignerai les poèmes de Verlaine en italiques, en commençant par une indication abrégée du recueil et de ses éventuelles sections, puis par le titre (ou à défaut le numéro) du poème, suivi du numéro de page dans l'édition de la Pléiade. Les abréviations utilisées pour désigner les recueils et leurs parties sont explicitées en annexe, à la fin de l'article.

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

151

On obtient donc un total de 247 sonnets, pour une somme de 901 pièces⁴ (sonnets répétés décomptés) ; cela représente un chiffre extrêmement important : plus d'un poème sur 4 écrit par Verlaine est un sonnet. Nous pouvons déjà tirer une première conclusion de ces chiffres : Verlaine a été un grand utilisateur de notre forme fixe.

1.2. Historique

1.2.0. Si l'on regarde les choses sous un angle historique, et compte tenu de la relativité des datations⁵, on s'aperçoit des choses suivantes :

1.2.1. On compte 11 sonnets antérieurs à 1866, date de publication des *Poèmes saturniens*⁶ : PV, *Imité de Catulle II*, 13 ; PV, *Les Dieux*, 17 ; PV, *À Don Quichotte*, 20 ; PV, *Un soir d'octobre*, 20 ; J&N, J, VJ, *La Pucelle*, 363 ; PS, C, *Monsieur Prudhomme*, 77 ; PV, *Torquato Tasso*, 21 ; PV, *L'Apollon de Pont-Audemer*, 21 ; PV, *Vers dorés*, 22 ; PcPS&FG, *L'enterrement*, 125 ; PS, M, *Nevermore*, 61.

Il est fort possible que, pour cette période, un certain nombre de poèmes nous manquent. On ne peut donc inférer grand chose de cette liste, sinon deux remarques : 1. pour la période concernée, on possède 21 poèmes de Verlaine ; les sonnets représentent donc plus de la moitié de la production qui nous est parvenue ; 2. il est significatif que le jeune Verlaine, admirateur de Baudelaire (voir Zayed 1970 : 234-256⁷),

⁴ Il faudrait leur ajouter les textes qui ont été publiés depuis par Pakenham (1996 et Verlaine 1997) et par Murphy (1996 : 25-26), et surtout par Murphy (2000 : 140-145), qui établit de manière soignée le texte de deux sonnets déjà signalés et publiés par André Vial (1975 : 31-42). Il s'agit de poèmes intitulés *César Borgia* (à ne pas confondre avec le texte homonyme des *Poèmes saturniens*) et *Henri III*. Dans l'étude qui suit, je ne mentionnerai la structure métrique de ces sonnets que dans les notes, sauf exception.

⁵ Pour de nombreux poèmes, on ne connaît que la date de publication, ce qui ne dit pas grand chose sur la date de composition. Pour l'essentiel, je reprends les indications chronologiques fournies par l'édition de la Pléiade (Verlaine 1989).

⁶ Les poèmes PS, C, *Monsieur Prudhomme*, 77 et PS, M, *Nevermore*, 61, qui font partie des *Poèmes saturniens*, ont été prépubliés respectivement dans *La Revue du Progrès* (août 1863) et dans la revue *L'Art* (décembre 1865). J&N, J, VJ, *La Pucelle*, 363, au dire d'Edmond Lepelletier, a été écrit en 1862 (voir Verlaine 1989 : 1156).

⁷ D'après Georges Zayed (1970 : 251), Baudelaire a composé 75 sonnets « sur les 167 poésies qui forment ses œuvres » : soit 44 % du total. Morier (1998 : 1089-1091) compte 73 sonnets pour *Les Fleurs du Mal* et François Jost (1989 : 170) compte pour l'ensemble des *Fleurs du Mal* + les *Poèmes divers* + les *Amoenitates*

compose des sonnets dès ses débuts littéraires. Ceci à une époque où, il est vrai, la forme sonnet était devenue très usuelle (voir Jasinski 1970 : 203-222).

1.2.2. 62 sonnets sont composés ou publiés entre 1866 et 1879 :

1.2.2.1. 9 en 1866, pour un total de 37 poèmes : *PS, M, Résignation, 60* ; *PS, M, Après trois ans, 62* ; *PS, M, Vœu, 62* ; *PS, M, Lassitude, 63* ; *PS, M, Mon Rêve familial, 63* ; *PS, M, À une femme, 64* ; *PS, M, L'Angoisse, 64* ; *PS, C, Femme et chatte, 74* ; *PS, C, Une grande dame, 76*.

On remarque ici que toute la section *Melancholia* des *Poèmes saturniens* est composée de sonnets. Mais ceux-ci sont parfaitement indépendants les uns des autres, autant thématiquement que formellement.

1.2.2.2. 11 en 1867, pour un total de 17 poèmes : *J&N, J, S&AV, Intérieur, 322* ; *J&N, J, S&AV, À Horatio, 323* ; *J&N, J, S&AV, Le Clown, 324* ; *J&N, J, S&AV, Circonspection, 329* ; *P, Allégorie, 485* ; *P, IA, Sur le Balcon, 486* ; *P, IA, Pensionnaires, 486* ; *P, IA, Per amica silentia, 487* ; *P, IA, Printemps, 488* ; *P, IA, Été, 488* ; *P, IA, Sappho, 489*.

Ici, c'est toute la série des *Amies* qui retient l'attention. Publié en plaquette par Poulet-Malassis en 1867, cet ensemble de sonnets qui chantent les amours lesbiennes devint une partie de *Parallèlement* en 1889. Ce sont des pièces qui ont des formes variables, mais qui toutes, la chose a souvent été remarquée, sont composées exclusivement de rimes féminines : de toute évidence, la forme tend ici à souligner la thématique saphique (voir §. 8.4.1.).

1.2.2.3. 3 en 1868, pour un total de 12 poèmes : *J&N, J, S&AV, Pierrot, 320* ; *J&N, J, S&AV, Allégorie, 328* ; *J&N, J, S&AV, L'Auberge, 328*.

Belgicae « environ » 90 pièces qui « peuvent être identifiées comme sonnets ou comme des morceaux étroitement apparentés à cette forme », sur un total de 203 poèmes ; mais sa manière de compter les sonnets est manifestement trop large, puisqu'il y inclut des morceaux de poésie qui n'ont rien à voir avec lui, comme le début de « La servante au grand cœur ». Quoiqu'il en soit de ces calculs divergents, il est clair que l'importance quantitative du sonnet dans l'œuvre de Baudelaire est encore plus grande que chez Verlaine.

⁸ Il faudrait leur ajouter les deux sonnets mentionnés à la note 4, et qui d'après Steve Murphy (2000 : 149) datent vraisemblablement « d'avant l'arrivée de Rimbaud à Paris ».

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

153

J&N, J, S&AV, Allégorie, 328 et *J&N, J, S&AV, L'Auberge, 328* ont été effectivement prépubliés au début de 1868 ; pour *J&N, J, S&AV, Pierrot, 320*, la date de 1868 est donnée par l'auteur lors de la prépublication du texte en 1882 (voir Verlaine 1989 : 1145).

1.2.2.4. 5 en 1869, pour un total de 44 poèmes : *FG, L'Allée, 108* ; *PcPS&FG, Sur le calvaire, 129* ; *J&N, J, S&AV, Écrit sur l'Album de Mme N. de V., 324* ; *J&N, J, S&AV, Le Squelette, 325* ; *J&N, J, S&AV, Le Pitre, 325*.

On remarque ici que le recueil paru cette année-là, *Fêtes galantes*, délaisse le sonnet, puisque une seule pièce, fortement déviante (on y reviendra plus bas, §. 3.9.), lui est apparentée. Verlaine continue néanmoins à écrire dans cette forme, comme en témoignent les pièces recueillies dans *Jadis et Naguère* en 1884, dans la section *Sonnets et autres vers*, qui contient 16 sonnets sur 20 poèmes.

1.2.2.5. 1 en 1870, pour un total de 9 poèmes : *I, Écrit pendant le Siège de Paris, 928*.

On ne peut qu'être frappé par le fait que *La Bonne Chanson*, imprimé cette année là, ne contient aucun sonnet. En effet, la poésie amoureuse, adressée à la bien aimée, est très souvent écrite dans la forme favorite de Pétrarque⁹. On constate donc un certain délaissement de cette forme par Verlaine à cette époque. Le seul sonnet clairement composé en 1870 a été prépublié le 12 janvier 1871 dans *Le Rappel*, et ne sera repris en volume qu'à titre posthume dans *Invectives*.

1.2.2.6. 5 en 1871, pour un total de 16 poèmes : *AZ, La Mort des cochons, 165* ; *AZ, Sur un poète moderne, 166* ; *PcIBC&RsP, Retour de Naples, 214* ; *J&N, J, alMP, Princesse Bérénice, 370* ; *H, Le sonnet du trou du cul. Par Paul Verlaine et Arthur Rimbaud, 1416*.

⁹ Killick (1998 : 251, note 2) pense que « L'absence de sonnets dans *La Bonne Chanson* [...] s'explique sans doute par la spontanéité naïve et assurée de la jeune Mathilde, que Verlaine essaie de retrouver pour lui-même dans les vers qu'il lui adresse ». L'argumentation de Cuénot (1963 : 486), qui remarque que les poèmes de *La Bonne Chanson* « se classent en deux groupes nettement distincts, les poèmes à rimes plates, d'allure prosaïque, et les chansons » et que le sonnet « n'a rien de prosaïque ni de « bourgeois second Empire » » et « rien d'une chanson », me semble plus probante. Mais il faut remarquer que les pièces en rimes plates s'accordent mal avec le titre du recueil, *La Bonne Chanson*, et que le sonnet, rangé sous cet intitulé, aurait peut-être moins détonné que ces dernières (rappelons-nous qu'au XVI^e siècle nombre de sonnets étaient mis en musique).

Période semble-t-il peu productive ; peu de sonnets, mais peu de poèmes en général. Les sonnets qui nous sont parvenus n'appartiennent pas au genre sérieux, puisque trois des pièces listées ici apparaissent dans l'*Album zutique* (et deux d'entre elles sont cosignées), une autre est une charge d'Heredia (*PclBC&RsP, Retour de Naples, 214*), et la dernière un pastiche¹⁰ de Banville (*J&N, J, alMP, Princesse Bérénice, 370*). Ce pastiche s'inspire d'une section de la première édition des *Exilés* de Banville (1866), *Les Princesses*, section exclusivement composée de sonnets, qui sera complétée et publiée sous la forme d'un recueil indépendant en 1874¹¹. Le sonnet continue donc à être délaissé au moins dans les genres sérieux.

1.2.2.7. 4 en 1872, pour un total de 23 poèmes : *PclBC&RsP, Le Bon Disciple, 215* ; *S, III, IX, 282* ; *J&N, J, S&AV, Vers pour être calomnié, 330* ; *J&N, J, alMP, Le Poète et sa muse, 374*.

Léger retour vers le sonnet, puisque trois pièces « sérieuses » sur quatre poèmes. *J&N, J, alMP, Le Poète et sa muse, 374* fait partie de la suite de textes intitulée *À la manière de plusieurs*, bien qu'il ne soit pas facile d'y voir un pastiche d'un quelconque auteur.

1.2.2.8. 4 en 1873, sur 35 poèmes : *S, III, III, 278* ; *J&N, J, S&AV, Sonnet boiteux, 323* ; *J&N, J, S&AV, Luxures, 330* ; *J&N, J, S&AV, Vendanges, 331*.

Le sonnet continue à être pratiqué, avec parcimonie.

¹⁰ Au milieu de l'imbroglio sémantique qui accompagne souvent les termes de « pastiche » de « parodie », et autres, je me range sous l'autorité savante de Genette (1982), et suis son paradigme terminologique. *PclBC&RsP, Retour de Naples, 214* m'apparaît plutôt comme une charge (imitation « stylistique » à visée satirique), *J&N, J, alMP, Princesse Bérénice, 370* plutôt comme un pastiche (imitation « stylistique » dépourvue de fonction satirique), et *AZ, La Mort des cochons, 165* plutôt comme une parodie (« détournement de texte à transformation minimale » – Genette 1982 : 40). Il est vrai que pastiche et charge sont « souvent difficile à distinguer » (Genette 1982 : 47), les deux ayant généralement des effets comiques, tendancieux ou non (voir Genette 1982 : 111-112). Genette (1982 : 169-171) mentionne les *À la manière de plusieurs* de Verlaine, et nous dit : « Jacques Robichez rapporte à Banville la *Princesse Bérénice*, qui fait aussi bien (ou mal) penser à Heredia, ou à quelque autre parnassien ». Cette remarque ne témoigne que de son ignorance des *Princesses* de Banville (ce n'est pas là une critique, juste une constatation : on ne peut pas tout connaître).

¹¹ Sur ce point, voir les informations détaillées rapportées par Eileen Souffrin-Le Breton dans Banville 1994 : 501-502.

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

155

1.2.2.9. 12 en 1874, sur 22 poèmes : *S, II, IV, I, 268* ; *S, II, IV, II, 268* ; *S, II, IV, III, 269* ; *S, II, IV, IV, 269* ; *S, II, IV, V, 270* ; *S, II, IV, VI, 270* ; *S, II, IV, VII (1), 271* ; *S, II, IV, VII (2), 271* ; *S, II, IV, VII (3), 272* ; *S, II, IV, VIII-IX, 272* ; *S, III, VIII, 281* ; *P, Le Sonnet de l'Homme au Sable, 515*.

Ici, le retour massif vers le sonnet est dû à la longue suite poétique « Mon Dieu m'a dit... », composée de huit sonnets.

1.2.2.10. 8 en 1875, sur 26 poèmes : *S, I, V, 247* ; *S, I, VI, 247* ; *S, I, VII, 248* ; *S, I, VIII, 248* ; *S, I, IX, 249* ; *S, I, X, 249* ; *S, III, X, 282* ; *D, À Émile Blémont, 575*.

La datation de la dernière pièce est sujette à conjecture (voir Verlaine 1989 : 1186). Il y a ici toute une série de sonnets qui a été composée pour prendre place dans la première partie de *Sagesse*.

1.2.3. Entre 1876 et 1879, aucun sonnet n'est composé. C'est assez remarquable, même s'il faut préciser qu'à cette époque Verlaine est relativement peu productif : il compose en tout et pour tout 23 poèmes.

1.2.4. À partir de 1880, et surtout de 1881, Verlaine revient au sonnet. Il en compose 22 entre 1880 et 1886, répartis comme suit :

1.2.4.1. 2 en 1880, pour un ensemble de 9 poèmes composés : *S, III, XIX, 289* ; *A, À Victor Hugo en lui envoyant « Sagesse », 438*.

Le second de ces sonnets est daté, dans *Amour*, de 1881, mais le manuscrit porte la date du 18 octobre 1880, et le texte a été envoyé à Émile Blémont le 15 décembre 1880 (voir Verlaine 1889 : 1188-1189).

1.2.4.2. 9 en 1881, sur 12 poèmes : *S, I, XVIII, 257* ; *A, À Léon Valade, 433* ; *A, À propos d'un « Centenaire » de Calderon (1600-1681), 437* ; *A, Sonnet héroïque, 439* ; *A, Drapeau vrai, 440* ; *D, À Ernest Delahaye, 576* ; *I, Buste pour Mairies, 926* ; *I, Thomas Diafoirus, 927* ; *I, Nébuleuses, 928*.

Période de forte production de sonnets, dans des genres divers.

1.2.4.3. 2 en 1882, sur 2 poèmes : *J&N, J, S&AV, À Albert Méral, 326* ; *J&N, J, alMP, L'Aube à l'envers, 375*.

Période où Verlaine est remarquablement peu productif ; à partir de l'automne, il réintègre la vie littéraire parisienne, mais se contente de faire publier de « vieux poèmes », comme *Art poétique*. *J&N, J, S&AV, À Albert Méral, 326* est une exception, mais rien ne prouve qu'il ait effectivement été composé en 1882 ; quant à *J&N, J, alMP, L'Aube à l'envers, 375*, sa datation est conjecturale (voir Verlaine SP 1989 : 1160).

1.2.4.4. 2 en 1883, sur 8 poèmes : *J&N, J, S&AV, À la louange de Laure et de Pétrarque, 320* ; *J&N, J, alMP, Langueur, 370*.

J&N, J, alMP, Langueur, 370, dont le premier quatrain est peut-être un pastiche de Baudelaire, fut reçu comme art poétique par les poètes décadents.

1.2.4.5. 3 en 1884, sur 4 poèmes : A, *Saint Benoît-Joseph Labre. Jour de la canonisation*, 438 ; A, *Paraboles*, 439 ; I, *Puero debetur reverentia*, 931.

Beaucoup de sonnets proportionnellement à une production faible.

1.2.4.6. 3 en 1885, pour un ensemble de 18 poèmes : A, *Parsifal*, 427 ; P, L, *Explication*, 504 ; P, L, *Lombes*, 507.

1.2.4.7. 1 en 1886, pour 10 poèmes : A, *À Louis II de Bavière*, 426.

1.2.5. À partir de 1887, la production de Verlaine augmente. À cette époque, le poète est dans la misère la plus noire (voir Petitfils 1994 : 317-343), et se met à écrire en quantité, afin d'avoir quelque argent pour survivre. La qualité de ses poèmes baisse, mais leur métrique reste d'une virtuosité stupéfiante. Verlaine travaille « d'ailleurs avec conscience à se corriger, comme le montrent les nombreuses variantes des œuvres les plus insignifiantes » (Zimmermann 1981 : 228). La datation des poèmes devient plus difficile, surtout à partir de 1890.

On compte 71 poèmes, parmi lesquels 16 sonnets, parus à titre posthume, pour lesquels il est difficile d'établir une date de composition ; mais ils sont sans doute tous très tardifs, à mon avis postérieurs à 1892.

Voici un classement chronologique des sonnets pour lesquels on connaît une date minimale (date de la première publication, du manuscrit, ou de la lettre qui accompagne le poème) :

1.2.5.1. 8 sonnets sont datables de 1887, pour un ensemble de 40 poèmes : A, *À Charles de Sivry*, 434 ; P, *L'Impudent*, 509 ; D, *À Ernest Raynaud*, 563 ; D, *Raymond de La Tailhède*, 564 ; D, *À Emmanuel Chabrier*, 575 ; D, *Charles Morice*, 577 ; D, *À Edmond Thomas*, 578 ; B, I, 657.

On note ici un grand nombre de poèmes de circonstance, publiés majoritairement dans *Dédicaces*.

1.2.5.2. 1 sonnet en 1888, pour 10 poèmes : D, *À Maurice du Plessys*, 577.

Vers de circonstance. Dernier creux dans la production verlainienne.

1.2.5.3. 26 sonnets en 1889, pour 52 poèmes (soit exactement la moitié) : PcP, *Écrit en marge de « Wilhelm Meister »*, 545 ; D, *À Jules Tellier*, 554 ; D, *Au même*, 555 ; D, *À François Coppée*, 555 ; D, *J.-K. Huysmans*, 556 ; D, *À Stéphane Mallarmé*, 557 ; D, *À Jean Moréas*, 557 ;

*D, Laurent Tailhade, 558 ; D, À Villiers de l'Isle-Adam, 559 ; D, Léon Bloy, 559 ; D, À Raoul Ponchon, 560 ; D, À A. F. Cazals*¹², 561 ; *D, À Germain Nouveau, 561 ; D, Maurice Bouchor*¹³, 562 ; *D, À Henri d'Argis, 563 ; D, À Irénée Decroix, 566 ; D, À George Bonnamour, 567 ; D, À Paternine Berrichon, 567 ; D, À Gabriel Échaupre, 568 ; D, À Louis et Jean Jullien, 569 ; D, À Henri Mercier, 571 ; D, À Gabriel Vicaire, 574 ; D, À Léon Vanier, 595 ; D, À Arthur Rimbaud, 601 ; D, À Rodolphe Darzens, 607 ; B, XX 1, 686.*

Presque tous les sonnets de cette époque sont de circonstance et iront dans la première édition de *Dédicaces*, l'année suivante.

1.2.5.4. 1890 : 18 sonnets, pour 42 poèmes : *D, À Armand Silvestre, 565 ; D, Fernand Langlois*¹⁴, 565 ; *D, Au Docteur Guiland, 569 ; D, À Émile Le Brun, 570 ; D, À Adrien Remacle, 571 ; D, À Armand Sinval, 572 ; D, À Charles de Sivry, 573 ; D, À Charles Vesseron, 573 ; D, Jean Richepin, 600 ; D, À Raymond Maygrier, 605 ; D, À Henri Bossanne, 608 ; D, À Mlle A. Rom..., 609 ; D, À Rodolphe Salis, 611 ; D, À M. le Docteur Chauffart, 614 ; D, À Mme Marie P***, 616 ; B, XXV, 693 ; LI, À Charles Baudelaire, 734 ; PD, À Eugène Carrière, 982.*

La confection du volume *Dédicaces* continue.

1.2.5.5. 1891 : 8 sonnets, pour 55 poèmes : *D, À Mme Marie A... pour sa fête, 607 ; D, À Max Rosa, 609 ; D, À A. DuVigneaux trop fougueux adversaire de l'orthographe phonétique, 610 ; D, À Gustave Lerouge, 613 ; D, À Aman-Jean sur un portrait enfin reposé qu'il avait fait de moi, 615 ; B, XVII, 682 ; B, XX 2, 686 ; B, XX 3, 687.*

Verlaine n'écrit plus guère de sonnets, à part pour des pièces de circonstance, qui rejoindront la deuxième édition de *Dédicaces* (en 1894).

1.2.5.6. 1892 : 5 sonnets, sur 49 poèmes : *D, À Léon Vanier Suite au premier sonnet, 596 ; D, À Mlle Renée Zilcken, 602 ; D, À Léon Cladel, 611 ; D, Pour Marie ***, 612 ; I, À la Seule, 958.*

¹² Je suis l'édition de la Pléiade (Verlaine 1989 : 561) et celle du Club du meilleur livre (Verlaine 1960 : 122). L'édition Bouquins donne A F.-A. Cazals (Verlaine 1992 : 301).

¹³ Titré à tort À *Maurice Bouchor* dans les différentes éditions des œuvres complètes (Verlaine 1960 : 123, Verlaine 1989 : 562, Verlaine 1992 : 302). Ce titre était celui du poème dans la prépublication du *Chat noir*, ainsi que l'expliquent en note deux de ces éditions (Verlaine 1960 : 1868 ; Verlaine 1989 : 1233).

¹⁴ L'édition de la Pléiade note improprement « L'anglais ».

Les seuls sonnets composés par le poète saturnien sont désormais des pièces de circonstance.

1.2.5.7. 1893 : 28 sonnets, pour 98 poèmes : *D, Quatorzain pour tous*, 580 ; *D, Quatorzain pour toutes*, 580 ; *D, À E...*, 590 ; *D, À mon éditeur I Misère*, 594 ; *D, À mon éditeur II Richesse*, 594 ; *D, À Arthur Rimbaud sur un croquis de lui par sa sœur*, 601 ; *D, Au Compagnon Lartigue*, 613 ; *D, À un passant*, 618 ; *D, Pour Roberte*, 618 ; *D, Au Vicomte de Laurec*, 619 ; *D, À Edmond Picard*, 624 ; *D, À Henri Poictevin*, 625 ; *D, À E... en lui offrant « Mes Prisons »*, 627 ; *D, À Léopold II, Roi des Belges*, 627 ; *D, À l' Aimée*, 628 ; *D, Au Comte de Montesquiou-Fezensac*, 629 ; *D, Gabriel de Yturri*, 629 ; *D, À Aurélien Scholl*, 630 ; *D, ApNE, Pour « la Plume » I*, 635 ; *D, ApNE, Pour « la Plume » II*, 636 ; *ILP, Dernier Espoir*, 821 ; *I, L' Éternel Sot*, 911 ; *I, LIX*, 954 ; *PD, Le Charme du Vendredi Saint I*, 986 ; *PD, Le Charme du Vendredi Saint II*, 987 ; *PD, À Monsieur et Madame Tarlé*, 996 ; *PD, Contre la jalousie III*, 998 ; *PD, À Mademoiselle Marthe*, 1003.

Beaucoup de sonnets, mais qui sont presque tous des pièces de circonstance.

1.2.5.8. 1894 : 20 sonnets, pour 90 poèmes : *D, Pour S...*, 583 ; *D, À E... Pour ses étrennes*, 587 ; *D, À ****, 588 ; *D, À la même*, 588 ; *D, Pour la même*, 589 ; *D, À une Dame qui parlait pour la Colombie*, 590 ; *D, À Edmond Lepelletier*, 599 ; *D, À Mlle Eveline*, 603 ; *D, À Mlle Jeanne Vanier*, 604 ; *D, Sur un buste de moi*, 605 ; *D, À Mlle Adèle*, 606 ; *D, À César C.*, 616 ; *D, À Bibi-Purée*, 617 ; *D, Pour Mlle D. A.*, 620 ; *D, Au Gérant du Müller*, 626 ; *D, À Léon Dierx*, 631 ; *D, À Mme J...*, 631 ; *PD, Toast*, 1013 ; *PD, À Fernand Crance*, 1019 ; *PD, Quand même*, 1021.

Encore une fois, les sonnets composés à cette époque sont presque exclusivement des pièces de circonstance.

1.2.5.9. 1895 : 22 sonnets, pour 46 poèmes : *D, ApNE, Puvis de Chavannes*, 638 ; *D, ApNE, Pour un album*, 639 ; *D, ApNE, Sonnet pour la Kermesse du 20 juin 1895 (Caen)*, 639 ; *D, ApNE, Marceline Desbordes-Valmore II*, 642 ; *I, À Catulle Mendès*, 949 ; *I, À mon Amie Eugénie pour sa fête*, 954 ; *BS, Bibliophilie*, 969 ; *BS, Bibliomanie*, 970 ; *BS, Bibliothèques*, 970 ; *BS, L'Arrivée du catalogue*, 971 ; *BS, Édition originale contemporaine*, 972 ; *BS, Désappointement*, 972 ; *BS, Pauca mihi*, 973 ; *BS, Les Quais*, 974 ; *BS, Bibliophobes I*, 974 ; *BS, Bibliophobes II*, 975 ; *BS, Bibliotaphe I*, 976 ; *BS, Bibliotaphe II (suite à « Monsieur le curé dit sa messe »)*, 977 ; *BS, Bibliotaphe III*, 977 ; *PD,*

Cordialités I, 994 ; PD, *Pour le Nouvel An*, 1022 ; PD, *Conseil*, 1031.

Ici encore, la plupart des sonnets composés sont des œuvres de circonstance, à l'exception des *Biblio-sonnets*, qui sont une œuvre de commande.

1.2.6. Voici enfin les sonnets pour lesquels il n'y a pas d'indice concernant leur datation, mais qui sont sans doute tous postérieurs à 1892 (16 sonnets pour 71 poèmes) : D, *ApNE*, *Frontispice pour une année de « la Plume »*, 636 ; I, *Portrait académique*, 905 ; I, *Pour Moréas*, 911 ; I, *Sonnet pour larmoyer*, 921 ; I, *À propos d'un procès intenté à un archevêque français*, 934 ; I, *À Marcel Schwob*, 947 ; I, *À Ernest Delahaye*, 948 ; I, *À Félicien Champsaur*, 948 ; I, *Pour Mademoiselle E... M...*, 956 ; PD, *Cordialités II*, 994 ; PD, *Cordialités III Pour une fête*, 995 ; PD, *Cordialités IV Pour les Gens enterrés au Panthéon*, 995 ; PD, *Hôpital*, 1011 ; PD, *Acte de foi*, 1022 ; PD, *Souvenirs d'hôpital I*, 1032 ; PD, *Impromptu (Sonnet inachevé)*, 1038.

Il y a un peu moins de pièces de circonstance ici, mais il est difficile d'en inférer quelque chose, en l'absence de renseignements plus précis sur les dates de composition de ces poèmes.

1.3. Bilan sur le corpus

Que conclure de ce corpus ? Verlaine pratique le sonnet dès le début de sa production littéraire, sans doute sous l'influence de Baudelaire. En 1866 et 1867, on dénombre deux regroupements de sonnets importants : *Melancholia* et *Les Amies*. Entre 1868 et 1870, il y a une baisse progressive dans la production des sonnets, avec un retour vers cette forme entre 1871 et 1873 (sous l'influence de Rimbaud ?), d'abord dans les genres non sérieux. En 1874, on remarque la composition d'une suite importante de sonnets : *Sagesse, II*. On trouve encore un nombre important de sonnets en 1875, puis une absence totale de cette forme entre 1876 et 1879. De 1880 à 1886, il y a un retour vers notre forme fixe, avec une pointe en 1881. À partir de 1887, on trouve beaucoup de sonnets, mais dans des poèmes de circonstance, que Verlaine s'évertuera néanmoins à publier, pour gagner quelque argent. Les sonnets de *Dédicaces* et d'*Invectives* ont sans doute un intérêt littéraire très limité, mais ils sont capitaux pour le métricien, parce que Verlaine s'y est essayé à de nombreuses variations formelles, non sans raffinements, comme on le verra. On peut y voir un laboratoire formel du sonnet.

2. NOMBRE DE VERS

2.0. On ne s'étonnera pas du fait que la plupart des sonnets de Verlaine ont quatorze vers ; mais on s'étonnera sans doute de ce qu'ils n'aient pas tous quatorze vers. En effet, Verlaine, grand expérimentateur de sonnets, s'est essayé aux sonnets de 13 et de 15 vers. Ceux-ci représentent un total de cinq poèmes, soit environ 0,5 % de sa production sonnetiste. Ce chiffre peut paraître faible, mais il est sans aucun doute élevé, comparé à d'autres corpus.

2.1. Le sonnet de 13 vers

Le poème en question est *BS*, *Édition originale contemporaine*, 972. Il date de 1895 :

(1) *Édition originale contemporaine*

Un Maupassant complet ! Première édition !
Seul un livre fait faute à la collection :
Cas déplorable, d'autant plus qu'on n'est pas riche.
Et vendez donc pour que tel se fâche ou se fiche !

Or La Maison Tellier dont il est question,
Quel « topo » rabâché jusqu'à profusion !
Encore, il faut l'avoir. Autrement, triste affiche,
Et triste boniment, à moins que l'on ne triche.

Mais voici qu'on l'annonce en un lieu sérieux :
Couverture ! broché ! conservé dans les mieux !
Non coupé ! Prix : 100 francs.

Tout de même on se livre.

On aligne le prix. C'est dur et curieux.

« Car aurons-nous du tout le prix de ce seul livre ? »

Première remarque : le statut de sonnet de cette pièce ne peut être remis en cause, puisqu'elle apparaît dans un recueil composé exclusivement dans cette forme, comme l'indique son titre même (*Biblio-sonnets*).

Ensuite, on remarque que la présentation typographique (14 lignes, avec des blancs bien placés), donne l'illusion des 14 vers habituellement nécessaire au sonnet. Verlaine y parvient en plaçant une frontière

parastrophique à l'intérieur du vers 11, la segmentation du vers étant accompagnée d'un blanc¹⁵.

Sur le plan rimique, Verlaine s'en tire par l'usage d'un sestette¹⁶ (ici « quintette ») à deux couleurs, rimé (aabab).

Les quatrains de l'octave sont assez curieusement rimés, car, s'ils partagent classiquement les mêmes couleurs de rimes, celles-ci sont agencées selon un schéma suivi. On aura l'occasion de revenir plus bas sur les agencements rimiques des octaves des sonnets de Verlaine (§. 4).

2.2. Les sonnets de 15 vers

2.2.0. Corpus : *D, À mon éditeur II Richesse, 594 (1893)* ; *D, ApNE, Pour « la Plume » II, 636 (1893)* ; *PD, Le Charme du Vendredi Saint II, 987 (1893)* ; *D, À E... Pour ses étrennes, 587 (1894)*.

Sur les trois premiers de ces textes, on lira, en sus de ce qui suit, Aroui (1996 : 238-239).

2.2.1. Dans *D, À E... Pour ses étrennes, 587*, le quinzième vers est rendu nécessaire par le schéma de rimes du sestette, qui laisse une terminaison orpheline :

(2) À E...

Pour ses étrennes

Je méprise, vrai ! ces vers-ci,
Mais j'aime le sujet d'iceux.
Sont-ils tendres ? Sont-ils pisseux ?
Mais le sujet est réussi.

Mais j'idolâtre, au fond, ces vers.
– Parce qu'ils figurent mon âme
Pisseuse ou tendre – à telle dame
Sur un fond candide ou pervers.

Et ces vers pervers ou candides
Seront le témoignage, au fond,
De choix qui viennent et qui vont

¹⁵ Sur ces notions, voir Aroui 1996 : 166-191 ; sur notre poème, voir *ibid.*, p. 177.

¹⁶ Je reprends les notions de « sestette » et, plus bas, d'« octave » à Margolin 1988. Voir Aroui (en préparation).

162

JEAN-LOUIS AROUÏ

Et finissent d'après d'avidés,
D'avidement cruels désirs
Et tout ! par être moins perfides.

Et je t'offre en ce jour le fruit de mes loisirs.

1^{er} janvier 1894.

Quoique le nom de *sonnet* ne soit mentionné ni dans le titre du recueil, ni dans celui du poème, il paraît difficile de remettre en question le caractère sonnetiste de cette pièce. Le schéma des rimes de l'octave est presque classique (au renouvellement des couleurs près), et la présentation typographique des 14 premiers vers est tout ce qu'il y a de plus académique pour un sonnet du XIX^e siècle.

On voit que le vers final se démarque fortement du reste par son isolement typographique, par son autonomie syntaxique, et par son mètre (alexandrin) sans équivalent contextuel. Il remplit assurément une fonction de clausule, tout en étant rendu nécessaire par le schéma de rimes.

2.2.2. D, ApNE, Pour « *la Plume* » II, 636 est à rapprocher du cas précédent :

(3) II

Je ne suis plus encore un faune
Et je dirai dans mes regrets
Un sonnet à *la Plume* après
Que je ne serai plus aphone

Sans le faire, hélas ! trop exprès.
Ma muse, qui parfois rit jaune
Et voit rouge et noir et tout près
D'y voir rose, puisque suis ès-

Amis, vous dit : Amis, mon trône,
Puisque je suis le Président
De ces agapes fraternelles,

Ou du moins mon fauteuil prudent,
Mon fauteuil, ou si vos prunelles
Y découvrent un trône trop...

Je vous salue, amis, et m'assieds au galop.

13 avril 1893.

Le poème est désigné comme sonnet (au vers 3). Métriquement et typographiquement, on est face au même cas que précédemment : un alexandrin qui suit des octosyllabes, et qui est démarqué par un blanc. Il est encore rendu nécessaire par le schéma rimique du sestet. Syntaxiquement, le vers 14 laisse une phrase inachevée, qui fait attendre une suite. Le vers clausule est ainsi doublement attendu mais, au lieu de donner la suite logique du vers 14, il se caractérise par une autonomie syntaxique, qui vient interrompre la phrase en cours et donc le discours de l'orateur.

Notons encore que le schéma rimique global, (abba, babb, acd, cde, e), est pour le moins curieux. Le premier vers du sestet rime avec l'octave, ce qui est peut-être un moyen de faire pendant à la rime qui unit le dernier vers du sestet avec le vers clausule (le sestet rime avec ce qui le précède et avec ce qui le suit).

2.2.3. Le cas de la pièce *D, À mon éditeur II Richesse, 594*, est un peu différent :

(4)

II

Richesse

A me mettre, hélas, dans la poche,
 Mais demain comme il sera tendre !
 Il n'est tel que de bien attendre
 Avec une tête de Boche,

Et la chose d'être un gavroche
 Qui ne voudrait plus rien entendre
 Que d'être un gas plus ou moins tendre
 Sans peur autant que sans reproche

Et je vais enfin, digne et riche,
 Mieux qu'un militaire en Autriche,
 M'épandre et me répandre encore

En un luxe sans fin ni bornes
 Qui, bœuf littéral que décore
 Sa force, te montre les cornes,

Misère qui voudrais me proposer des bornes !

Cette pièce constitue la suite d'un poème (*D, À mon éditeur I Misère, 594*) qui, dans son premier vers, est désigné comme sonnet, et qui, en

dépit d'un schéma de rimes non classique, respecte la présentation typographique canonique en deux quatrains et deux tercets.

Typographiquement et métriquement, on est en face du même cas que dans la pièce précédente : le quinzième vers est isolé par un blanc et par la singularité de son mètre (encore un alexandrin, toujours après une suite d'octosyllabes). Mais la ponctuation souligne un lien syntaxique entre le quinzième vers et ce qui le précède, même s'il s'agit en fait d'un syntagme nominal mis en apostrophe, qui pourrait fonctionner indépendamment¹⁷. Par contre, ici, le dernier vers n'est pas rendu nécessaire pas le schéma de rimes du sestette, qui est autonome, et pourrait s'en passer. De plus, le monostiche reprend le mot qui était à la rime au début du dernier tercet, et se trouve donc avec lui dans une relation de répétition, et non dans une relation rimique. Si la fonction de clausule est moins nette du point de vue métrique, elle est en revanche plus nette du point de vue syntaxique. Formellement, on pourrait rapprocher ce sonnet de celui d'Albert Samain que cite Morier (1998 : 1093).

Sur ce poème, voir encore §. 8.3.3.

2.2.4. Enfin, *PD, Le Charme du Vendredi Saint II*, 987, présente une structuration très différente des sonnets précédents :

(5)

II

Le soleil fou de mars éveille encore un peu plus la verdure
Des fins arbres du quai bordant la beauté pure
Et forte de la cathédrale on dirait en guipure

De pierre, on croit, immémoriale et si dure !
Les cloches de la veille ont fui (leur âme, au moins,
S'est tue) et pendent, patients témoins
Muets jusqu'au samedi fier, où lentes sur les foins,

Enfin, elles reviennent (ou, du moins, leur âme
Planant sur les villes légères et les autres),
Et pendant leur voyage de miraculeux apôtres
À travers les humanités chastes et les infâmes,

Dans la nef désolée, où seulement les flammes
Des Ténèbres sévèrement bien plus sur toutes autres,

¹⁷ Notons néanmoins la relation de coréférence entre cette apostrophe et le pronom *te* du vers 14.

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

165

S'affligent, grands ouverts, les tabernacles, âmes
Muettes, symbolisant l'attente immense des apôtres.

Vendredi, 31 mars 1893.

Le statut de sonnet de cette pièce est plus contestable que dans les cas précédents. Mais il faut remarquer que ce poème constitue la suite d'un poème (*PD, Le Charme du Vendredi Saint I, 986*) qui est un sonnet renversé, rimé (aaa, bbb, acac, adda). Nous sommes donc bien ici face à un autre sonnet renversé, mais qui a la particularité d'avoir un vers de trop dans son deuxième « tercet ». Le schéma de rimes, (aaa, abbb, cddc, cdcd), montre bien l'autonomie de l'octave par rapport au sestet (ici « septette »). Roubaud (1990 : 123-124) cite un sonnet de Ronsard à 15 vers dont le vers supplémentaire s'ajoute, comme ici, au « tercet » qui est en relation de contiguïté avec l'octave (schéma (abba, abba, cdcd, ece)). Notons aussi, dans le poème de Verlaine, des phénomènes de répétition, les mots « autres » et « apôtres » apparaissant, respectivement, à la fin des vers 9 et 13 et de vers 10 et 15. Le schéma des « mètres », non souligné par la présentation typographique, est complexe, nous aurons l'occasion d'y revenir plus bas (§. 7.3.4.4.).

3. TYPOGRAPHIE

Il s'agit d'étudier ici la présentation typographique des sonnets de Verlaine.

3.1. Sonnets standards : 4433

228 poèmes ont la présentation, standard au XIX^e siècle, en deux quatrains et deux tercets typographiques. Sur un total de 247 sonnets, cela représente environ 92,3 % du corpus, chiffre qui, appliqué au fond de sonnets sur lesquels les autres vont trouver typographiquement leur originalité, est sans doute assez bas. Inutile de donner ici la liste de ces 228 poèmes : ce sont tous ceux qui ne seront pas listés ci-dessous¹⁸.

3.2. Sonnets à clausule : 44331

Je passe rapidement sur les trois sonnets à clausule, qui ont déjà été traités ci-dessus (§. 2.2.) : *D, À mon éditeur II Richesse, 594 (1893)* ; *D,*

¹⁸ Sans oublier la pièce *César Borgia* mentionnée note 4.

ApNE, Pour « la Plume » II, 636 (1893) ; *D*, À E... Pour ses étrennes, 587 (1894). Ces sonnets ne se démarquent des autres par leur typographie que par ce qu'ils ont un quinzième vers, le vers clausule.

3.3. Sonnet en trois parties : 446

L'édition de la Pléiade présente le sonnet I, À *Félicien Champsaur*, 948 (après 1892) de la manière qui suit :

(6) À Félicien Champsaur

Champsaur, n'êtes-vous pas, dites, de mon avis,
Et ne trouvez-vous pas ce monde bien immonde ?
Je crois qu'oui, n'en voulant pour preuve sans seconde
Que le poivre et le sel où vous tenez confits,

Pour nos esprits charmés à qui c'est tous profits,
Vos vers d'âpre ironie et l'amère faconde
De cette prose où sous l'allure franche et ronde
Si souvent un sarcasme exquis nous a ravis.

Et vous avez raison, poète que vous êtes !
Marinons nos chagrins et saurons nos dégoûts
Et servons-les bien froids ; c'est rendre coups pour coups
A l'étrange société qui de nos têtes
Voulut faire son jeu de massacre et son but...
– Petit bonhomme vit encore et lui dit : Zut !

Le changement de page après le premier quatrain ne permet pas de s'assurer qu'un blanc y est placé ; mais le principal problème réside dans le sestette, présenté dans un seul bloc typographique. Si l'on se réfère aux éditions alternatives des poésies complètes de notre auteur (Verlaine 1960 : 1383-1384 et Verlaine 1992 : 571), on s'aperçoit que la première est sujette à un changement de page à cet endroit, et on trouve dans la seconde une présentation typographique tout à fait académique en deux quatrains et deux tercets, ce qui laisse supposer que l'édition de la Pléiade est fautive sur ce point.

3.4. Sonnet renversé : 3344

3.4.0. Au dire de Jasinski, le sonnet renversé, qui place les tercets devant les quatrains, a été inventé par Brizeux, qui en écrivit 8 (Jasinski 1970 : 232-233). Mais François Jost (1989 : 93) en attribue la paternité à

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

167

Jean-Jacques Ampère (1800-1864), dont Sainte-Beuve cite un sonnet renversé dans ses *Portraits contemporains* (texte in Jost 1989 : 93-94). Par ailleurs, que penser quand Jasinski écrit que Brizeux n'eut « aucun imitateur » (*ibid.*, p. 233) ? Verlaine à lui seul a composé 11 de ces sonnets¹⁹. Et on en trouve également chez Joséphin Souly (Cuénot 1963 : 491), chez Baudelaire et chez Mallarmé (Jost 1989 : 93-94). Cuénot (1960 : 456) et Zayed (1970 : 251) pensent que Verlaine doit le sonnet renversé à Baudelaire. Ce n'est pas sûr. À ma connaissance, Baudelaire n'a employé le sonnet renversé qu'avec la pièce *Bien loin d'ici*, qui n'a été publiée en volume qu'en 1866, dans le premier *Parnasse contemporain*, puis en 1868 (dans la troisième édition des *Fleurs du Mal*) ; ce poème avait été prépublié en revue en 1864 (voir Baudelaire 1972 : 309), mais il n'est pas du tout certain que Verlaine ait eu connaissance de cette prépublication. Or, le premier sonnet renversé que l'on connaisse de lui date de 1866. Verlaine avait lu Brizeux et Souly (voir Zayed 1970 : 46 et 73), et c'est sans doute chez eux qu'il a trouvé le sonnet renversé.

Voici la liste des 10 sonnets renversés de Verlaine présents dans l'édition de la Pléiade : *PS, M, Résignation, 60* (1866) ; *P, IA, Sappho, 489* (1867) ; *PclBC&RsP, Le Bon Disciple, 215* (1872) ; *S, III, VIII, 281* (1874) ; *PcP, Écrit en marge de « Wilhelm Meister », 545* (1889) ; *D, À Paternelle Berrichon, 567* (1889) ; *D, À Louis et Jean Jullien, 569* (1889) ; *PD, Le Charme du Vendredi Saint I, 986* (1893) ; *D, À Bibi-Purée, 617* (1894) ; *PD, Souvenirs d'hôpital I, 1032* (après 1892). Leurs dates de composition se répartissent en deux périodes bien distinctes : 1866 à 1874, pour les quatre premiers textes mentionnés ; et 1889 à la fin de la vie de Verlaine pour les six suivants.

3.4.1. Le premier sonnet renversé que publie Verlaine, *PS, M, Résignation, 60*, est exactement, par sa formule de rimes, l'envers d'un

¹⁹ Il y en a dix dans l'édition de la Pléiade, mais il faut y ajouter la pièce *Henri III* signalée note 4. Zayed 1970 : 251 compte bien 11 sonnets renversés chez Verlaine, mais ce ne peut être par une prise en compte de *Henri III*, qu'il ne pouvait connaître ; c'est sans doute parce qu'il prend en compte *FG, L'Allée, 108*, qui est dénué de blancs et que nous traiterons à part, ou bien *PD, Le Charme du Vendredi Saint II, 987*, qui comprend 15 vers, et que nous avons déjà examiné plus haut (§. 2.2.4.).

sonnet régulier marotique²⁰ : (abb, acc,) (abba, abba)²¹. Il est assez connu pour que je me passe de le citer. Brizeux avait utilisé cette forme une seule fois, dans le sonnet titré *La Vie* (Brizeux 1860 : 417). Le schéma marotique renversé du sestette sera réutilisé par Verlaine dans *PcP*, *Écrit en marge de « Wilhelm Meister »*, 545 (voir §. 3.4.4.1.).

3.4.2. Le sonnet peletier, pour sa part, est renversé par trois fois par Verlaine : dans *PclBC&RsP*, *Le Bon Disciple*, 215, dans *P, IA, Sappho*, 489, et dans *Henri III* (Murphy 2000 : 141). Ceci nous donne le schéma (aba, bcc,) (abba, abba), déjà utilisé par deux fois par Brizeux (1860 : 414 et 422).

PclBC&RsP, *Le Bon Disciple*, 215 est composé d'octosyllabes, et les deux autres textes sont en alexandrins. *P, IA, Sappho*, 489 se distingue par son usage exclusif des rimes féminines, singularité qu'elle partage avec toute la série des *Amies*. *Henri III* n'utilise que des rimes masculines. Ces choix sont sans conteste motivés, puisque *Les Amies* (*P, IA, Sappho*, 489 excepté²²), relatent des amours saphiques, et *Henri III* fait allusion à l'homosexualité masculine. Mais il est un autre point peut-être plus intéressant à relever ici : les sonnets dont les tercets sont placés avant les quatrains sont parfois appelés « sonnets invertis » ou « sonnets inverses ». Je ne sais pas si cette terminologie existait à l'époque de Verlaine. Toutefois, il est troublant de constater que *PclBC&RsP*, *Le Bon Disciple*, 215, *P, IA, Sappho*, 489 et *Henri III* sont trois poèmes qui traitent, plus ou moins directement²³, de l'homosexualité. Or, *inverti* est un synonyme d'« homosexuel ». On pourrait penser que le choix de la forme « *invertie* » dans ces deux sonnets ait été motivé par une volonté d'allusion formelle à l'homosexualité²⁴. Toutefois, il semble impossible que le sens

²⁰ À l'imitation de Jacques Roubaud (1990 : 138-139), j'appelle sonnets « marotiques » ceux dont la formule de rimes du sestette est (aab, ccb), et j'appellerai sonnets « peletier » ceux dont le sestette est (aab, cbc).

²¹ Les parenthèses que j'utilise ont un pouvoir isolant. Les a et les b inclus dans le premier parenthésage ne renvoient donc pas aux mêmes couleurs rimiques que les a et b du second parenthésage.

²² Sur ce point, voir Aroui (1993 : 293-295) et, déjà, Cuénot (1963 : 493), qui remarque : « Les cinq premiers sonnets des *Amies* (P) commencent par les quatrains, et dans le sixième, qui est *inverti*, il s'agit de Sappho qui "oublieuse du Rite" s'est éprise de Phaon ».

²³ Pour *P, IA, Sappho*, 489, voir encore Aroui 1993 : *id.*

²⁴ Morier (1998 : 1091) a déjà noté que, dans *PS, M, Résignation*, 60, « Verlaine semble bien faire allusion à ses goûts d'*inverti* ». Chevrier (1996 : 209) se

d'*homosexuel* d'« *inversi* » ait été connu de Verlaine entre 1867 et 1872 : le concept a été lancé en 1870 dans un article du Dr Karl Westphal publié dans *Archiv für Neurologie*, et le nouveau sens d'« *inversion* » n'apparaît en français qu'en 1882, sous la plume de Charcot, puis le terme « *inversi* » en 1889 chez H. Beaunis (voir le *Grand Robert de la Langue Française*, t. 5, p. 724, et le *Trésor de la Langue française*, t. 10, p. 523). Ces nouveaux sens d'« *inversi* » et d'« *inversion* » sont d'ailleurs absents du dictionnaire de Littré (1994 [1863-1872] : 3295-3296). Rappelons aussi que le « *sonnet libertin* » est un sonnet irrégulier dans sa forme.

3.4.3. Le seul autre sonnet renversé que Verlaine ait écrit et qui respecte le schéma rimique (abba, abba) dans l'octave est *S, III, VIII, 281*. Il est rimé (aba, bab,) (abba, abba), et est composé d'octosyllabes. Son schéma rimique global est exactement celui de *Marie* et du *Talisman* de Brizeux (1860 : 413 et 425).

3.4.4. Les six autres sonnets renversés de Verlaine sont irréguliers dans la formule de rimes de l'octave, et généralement (à une exception près) dans celle du sestet aussi. Ces six pièces sont celles de la deuxième période de composition de sonnets renversés relevée ci-dessus (1889-1895). Les plus irréguliers des sonnets renversés de Verlaine sont donc les plus tardifs. On peut remarquer que, dans tous les cas où les rimes de l'octave sont exclusives de celles du sestet, Verlaine s'est évertué à donner aux octaves de ces sonnets un schéma rimique qui demeure inchangé quand on le renverse ((abab, baba) pour *PcP*, *Écrit en marge de « Wilhelm Meister », 545*, (aabb, ccdd) pour *PD*, *Souvenirs d'hôpital I, 1032*, (abab, cdcd) pour *D*, *À Paternie Berrichon, 567*, (abba, cddc) pour *D*, *À Bibi-Purée, 617*.

3.4.4.1. L'un de ces sonnets renverse le schéma marotique dans ses tercets initiaux, mais est irrégulier dans le schéma rimique de l'octave. Il s'agit de la pièce *PcP*, *Écrit en marge de « Wilhelm Meister », 545*, rimée (abb, acc,) (abab, baba), et composée d'alexandrins.

3.4.4.2. *PD*, *Souvenirs d'hôpital I, 1032*, se distingue par son usage du schéma rimique du sizain classique (aabccb) dans le sestet, alors

demande aussi si *P, IA, Sappho, 489* est un sonnet « *inverse pour figurer l'«inversion»* » ; et d'ajouter : « *A vrai dire, parmi ses sept [sic] sonnets inverses, on ne peut faire ce rapprochement que pour Le bon disciple, écrit en 1872* ». Mais il omet de remarquer que *P, IA, Sappho, 489* et *PclBC&RsP, Le bon disciple, 215* sont, avec *Henri III*, les seuls sonnets « *inverses* » de Verlaine à être, rimiquement, le parfait renversement du sonnet régulier à formule peletier.

que l'octave est construit sur quatre rimes, à schéma suivi : (aab, ccb,) (aabb, ccdd). Ce schéma global est original et ne se rencontre pas chez Brizeux, qui commence toujours son sestette de sonnet renversé par ab. Le mètre utilisé est l'octosyllabe.

3.4.4.3. Le schéma rimique du sizain classique inversi²⁵ est quant à lui pratiqué dans *D, À Paterne Berrichon, 567*, dont l'octave est encore construit sur quatre rimes, mais avec un schéma croisé cette fois : (aab, cbc,) (abab, cddc). Le mètre employé est l'heptasyllabe.

3.4.4.4. On trouve aussi un schéma rimique du sestette tout à fait original, sur deux rimes, dans la pièce *D, À Bibi-Purée, 617*. Le mètre employé est le tétrasyllabe, et le schéma rimique global est le suivant : (abb, aba,) (abba, cddc). L'octave ne se distingue que par le renouvellement des rimes d'un quatrain à l'autre, tandis que le sestette a un schéma rimique assez curieux qui, renversé, rappelle le sizain (ababba), forme inversie du sizain (ababab)²⁶.

3.4.4.5. Restent deux pièces qui utilisent une même couleur rimique de part et d'autre de l'octave et du sestette. Il s'agit de *D, À Louis et Jean Jullien, 569* et de *PD, Le Charme du Vendredi Saint I, 986*.

D, À Louis et Jean Jullien, 569 est rimé selon le schéma global (aab, ccb, dbbd, beeb). C'est la couleur b qui, avec ses six instances, traverse tout le poème. Pris isolément, l'octave et le sestette ont toutefois des schémas rimiques qui nous sont familiers : on reconnaît un schéma embrassé dans les quatrains de l'octave, et le schéma du sizain classique dans les tercets. Le mètre de ces vers est l'octosyllabe.

PD, Le Charme du Vendredi Saint I, 986 est d'une construction plus étrange et plus irrégulière. Le texte mérite d'être cité :

(7) Le charme du vendredi saint

I

La cathédrale est grise admirablement,
Tandis que le jour luit adorablement
Et que les arbres sont verts tout doucement.

²⁵ Sur la notion de strophe classique inversie, voir Cornulier (1995 : 136-140) et Arouï (1996 : 154).

²⁶ Sur le sizain (ababba), et son emploi par Verlaine, voir Arouï (1996 : 362).

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

171

Les paysans sont naïfs et de province
 Pour la plupart parents, dont la toilette grince,
 De parisiens dont l'orgueil n'est pas mince

De les promener autour du fameux monument
 Qui néanmoins froissant l'orgueil de leur village,
 Semble à leurs yeux matois quelque chose qui ment
 Et va, comme un peu vil, dans le sillage

Des bateaux-mouches d'ailleurs pleins abondamment
 D'une clientèle amusante en diable
 Qui file néanmoins, dévots irrémédiables,
 Voir les autels déserts et les tombeaux décorés richement.

Paris, jeudi 30 mars 1893.

Le schéma rimique global est (aaa, bbb, acac, adda). Cette fois, c'est la couleur a qui traverse tout le poème, mais elle n'est pas représentée dans le deuxième tercet. Le schéma suivi du sestette est surprenant, mais celui de l'octave ne l'est pas moins, un quatrain ayant un schéma croisé et l'autre un schéma embrassé, et l'une des rimes constitutive du premier quatrain se retrouve dans le second (comme dans un sonnet classique), alors que l'autre rime se renouvelle. Le schéma des mètres est tout autant curieux (voir §. 7.3.4.3.).

3.5. Sonnet en 3444

PD, Le Charme du Vendredi Saint II, 987, du fait de son vers supplémentaire placé dans le deuxième quantain, présente un schéma typographique global tout à fait particulier, en 3444. Voir §§. 2.2.4., 7.3.4.4. et 8.2.5.

3.6. Sonnet en 333221

I, Portrait académique, 905 (après 1892) est une pièce tout à fait à part dans l'œuvre de Verlaine :

(8) **Portrait académique**

Fleur de cuistrerie et de méchanceté
 Au parfum de lucre et de servilité,
 Et poussée en plein terrain d'hypocrisie,

172

JEAN-LOUIS AROUI

Cet individu fait de la poésie
 (Qu'il émet d'ailleurs sous un faux nom « pompeux »,
 Comme dit Molière à propos d'un fossé bourbeux²⁷).

Sous l'empire il émergea tout comme un autre,
 Mais en catimini, car le bon apôtre
 Se donnait des airs de farouche républicain :

Depuis il a retourné son casaquin
 Et le voici plus ou moins qu'opportuniste.

Mais de ses hauts faits j'arrête ici la liste
 Dont Vadius et Trissotin seraient jaloux.

Pour conclure, un chien couchant aux airs de loups.

Notons tout de suite qu'il y a un changement de page après le neuvième vers dans l'édition de la Pléiade, et que l'édition Bouquins (Verlaine 1992 : 540) ne place pas de blanc à cet endroit. Mais elle est manifestement fautive, comme le montre le texte de l'édition du Club du Meilleur livre (Verlaine 1960 : 1334-1335). J'ai déjà commenté ailleurs (Aroui 1996 : 242-243 et 255), assez longuement, ce portrait de Leconte de Lisle. Rappelons l'essentiel. Ce poème peut faire l'objet d'une double analyse :

– Ou bien l'on considère qu'il s'agit d'un simple poème en rimes suivies, qui par accident comporte quatorze vers, et dont les blancs sont des frontières parastrophiques, comme c'est généralement le cas dans ce genre de poèmes (voir Aroui 1996 : 166-176). Mais le premier tercet se termine sur une virgule, ce qui n'est guère commun pour une fin de parastrophe.

– Ou bien le texte est un sonnet fortement irrégulier. À l'appui de cette hypothèse : les 14 vers, l'existence de sonnets en rimes suivies chez divers auteurs, dont Baudelaire (voir Roubaud 1990 : 249-250 et

²⁷ *Je sais un paysan qu'on appelait Gros Pierre,
 Qui, n'ayant pour tout bien qu'un seul quartier de terre,
 Y fit tout à l'entour faire un fossé bourbeux
 Et de Monsieur de l'Isle en prit le nom pompeux.
 (École des Femmes.)*

[Note de Verlaine]

Cornulier 1987), la motivation « (géo-)métrique » plutôt que syntactico-sémantique des blancs typographiques.

La structure des mètres (un ensemble d'hendécasyllabes, sauf pour les vers 6 et 9 qui sont des 13-syllabes) ne colle avec aucune de ces deux hypothèses, puisque les poèmes parastrophiques en rimes suivies sont généralement en alexandrins, et que les sonnets sont le plus souvent monométriques.

3.7. Sonnet à parastrophes

J'ai déjà parlé de *BS*, *Édition originale contemporaine*, 972 (§. 2.1.), qui compense le manquement numérique de ses 13 vers par une frontière parastrophique avec blanc au milieu du onzième vers.

3.8. Sonnet à superparastrophe

S, II, IV, VIII-IX, 272 (1874), qui constitue la fin d'un long poème divisé en 9 sections et 10 sonnets, se démarque de tous les autres sonnets par sa présentation typographique :

(9)

VIII

– Ah ! Seigneur, qu'ai-je ? Hélas ! me voici tout en larmes
D'une joie extraordinaire : votre voix
Me fait comme du bien et du mal à la fois,
Et le mal et le bien, tout a les mêmes charmes.

Je ris, je pleure, et c'est comme un appel aux armes
D'un clairon pour des champs de bataille où je vois
Des anges bleus et blancs portés sur des pavois,
Et ce clairon m'enlève en de fières alarmes.

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

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

IX

– Pauvre âme, c'est cela !

J'ai appelé ailleurs ces regroupements poétiques démarqués par une numérotation ou une ligne de pointillés des « superparastrophes » (Aroui 1996 : 167). Leur unicité tient généralement à des facteurs d'ordre sémantique (bouclage du sens), et non à la métrique. Ici, c'est le changement de locuteur qui, comme au théâtre, motive le changement de parastrophe. Mais dans tout le poème *S, II, IV* le changement de locuteur (il s'agit d'un dialogue entre la « pauvre âme » et Dieu) est indiqué par un changement de numérotation. La parastrophe est donc ici une superparastrophe (voir Aroui 1996 : 189). Ajoutons que la motivation sémantico-énonciative (changement de locuteur) se double ici de la recherche d'une chute, apportée par les propos de Dieu à la fin du dernier vers. Cette recherche de la chute rejoint la configuration sémantique habituelle du sonnet, qui fait que l'on a pu parfois le rapprocher de l'épigramme (voir Sébillot 1990 : 107).

Précisons encore que le manuscrit de ce poème reproduit dans Verlaine (1913, feuillets numérotés 57 à 64) ne fait pas apparaître de blanc entre les chiffres arabes qui indiquent les changements de locuteurs et les vers proprement dits.

3.9. Sonnet sans blancs

Voici encore un poème de configuration curieuse (*FG, L'Allée, 108*) :

(10)

L'Allée

Fardée et peinte comme au temps des bergeries,
Frêle parmi les nœuds énormes de rubans,
Elle passe, sous les ramures assombries,
Dans l'allée où verdit la mousse des vieux bancs,
Avec mille façons et mille afféteries
Qu'on garde d'ordinaire aux perruches chéries.
Sa longue robe à queue est bleue, et l'éventail
Qu'elle froisse en ses doigts fluets aux larges bagues
S'égaie en des sujets érotiques, si vagues
Qu'elle sourit, tout en rêvant, à maint détail.
– Blonde en somme. Le nez mignon avec la bouche
Incarnadine, grasse et divine d'orgueil
Inconscient. – D'ailleurs, plus fine que la mouche
Qui ravive l'éclat un peu niais de l'œil.

J'ai déjà traité ailleurs de ce poème (Aroui 1996 : 210-212)²⁸. Voici l'essentiel de ce que j'en ai dit alors :

Ce texte est rimé (ababaacddcefef). On peut l'analyser comme un sonnet renversé, sans aucun blanc typographique (Martino 1944 : 172 avait déjà remarqué la chose). Le « sestette » est alors construit sur deux rimes, et les « quatrains », sur des rimes différentes, présentent une mise en équivalence des formules (abab) et (abba). Cuénot y voit un « mélange à la Musset du système embrassé et du système croisé » (1960 : 457). Cela fait beaucoup d'irrégularités pour un même sonnet, mais elles sont toutes attestées dans la tradition sonnetiste :

– Sur 32 531 sonnets des années 1530-1630, Roubaud (1990 : 136) relève 459 textes qui ne sont l'objet d'aucune démarcation typographique (blancs ou émargements spéciaux). Au XIX^e siècle, A. Deschamps a composé un sonnet fait de même, dans une publication de juin 1841 (cf. Endô-Satô 1993 : 18).

– Le sonnet renversé se rencontre chez divers auteurs tels que Baudelaire ou Brizeux.

– Les tercets sur deux rimes ne sont pas spécialement rares. Sous la forme (aab, aba) Verlaine les a utilisés dans deux autres sonnets : *D, À Mlle Renée Zilcken*, 602 et *I, Pour Moréas*, 911 (voir §. 5.1.3.). Il y a 443 sonnets à tercets sur deux rimes dans le corpus de Roubaud (1990 : 137-138), dont dix pour la formule (aab, aba). On en trouve 13 dans le relevé d'Endô-Satô, dont un texte de F. de Gramont aux tercets (aab, aba) (Endô-Satô 1993 : 36). Gautier en a écrit neuf (Coates 1988 : 16-18), et Baudelaire cinq (Cornulier 1987).

– Les quatrains sur quatre rimes se rencontrent de même. Roubaud (1990 : 139) compte douze sonnets à quatrains (abab, cddc) dans son corpus. On en trouve assez souvent après Malherbe quand les sonnets ne sont pas mis en série (cf. Jasinski 1903 : 163). Enfin, Verlaine lui-même a écrit deux sonnets à quatrains (abab, cddc,) : *D, À Arthur Rimbaud*, 601 et *D, Pour Roberte*, 618 (voir §. 4.3.3.).

Evidemment, tous ces critères formels, conjugués, ne se retrouvent pas ailleurs que dans *FG, L'Allée*, 108. On dirait que Verlaine s'est complu à accumuler des caractères formels du sonnet assez rares, mais tous attestés, pour aboutir à une construction que Roubaud (1990 : 235-236) appellerait sans doute une forme « frontière » du sonnet, une forme

²⁸ Sur ce texte, voir aussi Cuénot 1963 : 481-482.

limite. L'identification du sonnet est d'autant plus difficile dans ce texte que Verlaine n'a placé aucun autre sonnet dans *Fêtes galantes* ; et il s'est bien sûr gardé de désigner la forme fixe dans le titre du texte. On en conclura que *FG, L'Allée, 108* est sans doute un sonnet qui ne se donne comme tel qu'après l'analyse formelle du texte, et non à la première lecture ; encore que la syntaxe souligne assez bien les frontières « strophiques » du sonnet classique, comme en témoigne la ponctuation : {333309 0009 0009}²⁹ ; ce qui, renversé, donne deux quatrains suivis d'un sestette.

4. LES SCHEMAS DE RIMES DE L'OCTAVE

4.0. On traitera ici des schémas de rimes des octaves de l'ensemble des sonnets qui présentent une structuration typographique en deux quatrains dans l'octave, à l'exception des sonnets renversés³⁰ et des sonnets pour lesquels il y a « contagion rimique » entre l'octave et le sestette³¹. Sont donc pris en compte le sonnet de 13 vers et deux des quatre sonnets de 15 vers³², le sonnet à « superparastrophe » *S, II, IV, VIII-IX, 272*, et sont exclus le sonnet sans blancs (*FG, L'Allée, 108*) et le « sonnet » constitué de trois tercets, deux distiques et un monostiche (*I, Portrait académique, 905*). Ceci nous donne un corpus total de 221 sonnets pour l'étude des schémas de rimes de l'octave³³.

²⁹ En gros (sans entrer dans les détails, inutiles pour ce texte) : 0 = absence de ponctuation ; 3 = virgules ; 6 = points virgules ou points de suspension (il n'y en a pas ici) ; 9 = point ou autre marque de fin de phrase (point d'exclamation ou point d'interrogation).

³⁰ Je me contenterai de signaler en note un certain nombre de rapprochements entre les sonnets renversés et les autres sonnets.

³¹ Ces sonnets seront traités à part au §. 6.

³² Le sonnet de 13 vers et trois des sonnets de 15 vers présentent une irrégularité dans leur sestette seulement, ce qui permet de traiter la structure rimique de leur octave avec celle des autres sonnets. Mais *PD, Le Charme du Vendredi Saint II, 987*, sonnet de 15 vers, a été écarté, parce que c'est un sonnet renversé ; quant à *D, ApNE, Pour « La Plume » II, 636*, autre sonnet de quinze vers, il est exclu du décompte parce que l'une de ses couleurs rimiques est à cheval sur l'octave et le « sestette ». Il sera donc traité au §. 6.

³³ Auxquels on ajoutera la pièce *César Borgia* signalée note 4.

4.1. Octave sur deux rimes

4.1.0. Les différentes formules de rimes sont présentées dans l'ordre alphabétique ; pour chaque formule, les textes sont listés dans l'ordre chronologique, la première année d'attestation étant indiquée³⁴ :

4.1.1. (aaaa, bbbb,) :

Corpus : 3 poèmes : *PS, M, Nevermore, 61* (1865) ; *D, Jean Richepin, 600* (1890) ; *D, Au Vicomte de Lautrec, 619* (1893).

Pour plate qu'elle soit, cette formule de rimes établit néanmoins un rapport d'équivalence très net entre les deux quatrains constitutifs de l'octave.

Dans *D, Jean Richepin, 600*, la « platitude » de l'octave est poursuivie par un schéma (aaa, bbb) dans le sestette (voir §. 5.1.1.) ; dans *D, Au Vicomte de Lautrec, 619*, elle l'est par le schéma (aab, bcc) (voir §. 5.2.2.). Ces textes sont tous deux des œuvres tardives. *PS, M, Nevermore, 61*, largement antérieur, présente un sestette au schéma académique.

4.1.2. (aabb, aabb,) :

Corpus : 2 poèmes : *D, À Mlle Adèle, 606* (1894) ; *BS, Édition originale contemporaine, 972* (1895)³⁵.

Ici, le schéma rimique « croise du plat », ce qui peut rappeler la construction rimique des distiques descriptifs de *FG, Colloque sentimental, 121* (voir Aroui 1996 : 248). D'ailleurs, dans *D, À Mlle Adèle, 606*, on a des phénomènes de répétition, comme dans *FG, Colloque sentimental, 121* :

(11) Mademoiselle Adèle,
 Vous êtes un modèle
 D'ordre et d'autorité
 Qui m'auriez complété !

 Mademoiselle Adèle,
 Vous êtes un modèle
 De joie et de gaité :
 Viv' votre autorité !

On peut représenter ces diverses répétitions par le schéma :

³⁴ Ceci en faisant abstraction des difficultés que soulève tout essai de chronologie des textes verlainiens, difficultés présentées *supra*, §. 1.2.0.

³⁵ Sonnet de 13 vers.

RepM : (abcø abøc)

RepV : (ABøø ABøø)

où le champ RepM note, par des minuscules, les répétitions de mots (en partant de la fin du vers), et où le champ RepV note, par des majuscules, les répétitions de vers complets³⁶.

4.1.3. (aabb, bbaa,) :

Corpus : 1 poème : *D, À Émile Le Brun, 570 (1890)*.

Si le schéma des rimes du paragraphe précédent croisait du plat, ici, on peut considérer que Verlaine « embrasse du plat ». Mais les quatre instances consécutives d'une même rime sont un peu lourdes, ce qui explique peut-être que Verlaine n'y soit jamais revenu.

4.1.4. (abaa, baaa,) :

Corpus : 1 poème : *D, Pour S..., 583 (1894)*.

Curieux schéma, où la couleur b attend le deuxième quatrain pour trouver son unique écho.

4.1.5. (abaa, baba,) :

Corpus : 1 poème : *I, LIX, 954 (1893)*.

Ici, encore, la couleur b trouve son écho dans le deuxième quatrain, mais il y est dédoublé en deux instances.

4.1.6. (abab, abab,) :

Corpus : 12 poèmes : *PS, C, Femme et chatte, 74 (1866)* ; *P, IA, Per amica silentia, 487 (1867)* ; *AZ, La Mort des cochons, 165 (1871)* ; *AZ, Sur un poète moderne, 166 (1871)* ; *P, Le Sonnet de l'Homme au Sable, 515 (1874)* ; *P, L, Lombes, 507 (1885)* ; *D, À Irénée Decroix, 566 (1889)* ; *D, À Rodolphe Salis, 611 (1890)* ; *D, À Aurélien Scholl, 630 (1893)* ; *D, Sur un buste de moi, 605 (1894)* ; *D, ApNE, Pour un album, 639 (1895)* ; *I, Sonnet pour larmoyer, 921 (après 1892)*.

Avec douze occurrences, cette forme d'octave est la première un peu conséquente que nous rencontrons dans l'œuvre de Verlaine. On se rend compte qu'elle a été utilisée à peu près à toutes les périodes de la production de l'auteur.

Ici, Verlaine s'est sans doute inspiré de Baudelaire, chez qui ce schéma rimique est très courant : on ne trouve pas moins de 13 octaves de

³⁶ Sur ces conventions de notation, voir Aroui 1996 : 38-46, où l'on apprendra pourquoi les répétitions de mots de fin de vers et les répétitions de vers complets doivent être encodées dans des champs différents.

sonnets rimés de cette manière dans *Les Fleurs du Mal* (voir Cornulier 1987)³⁷.

4.1.7. (abab, abba,) :

Corpus : 2 poèmes : *D, Au Gérant du Müller*, 626 (1894) ; *I, À mon Amie Eugénie pour sa Fête*, 954 (1895).

Deux occurrences seulement, pour une forme très tardive. *I, À mon amie Eugénie pour sa fête*, 954 se distingue par des répétitions de mots, en fin de vers et à l'intérieur des vers :

- (12) Contrariante comme on l'est peu, nom de Dieu !
 Tu n'en fais qu'à ta tête, – et moi rien qu'à la mienne
 Non plus – et je suis tel que je suis, quelque peu
 Que je sois, et j'y reste en dépit de la tienne

De tête, et, nom de Dieu, j'adorerais ce jeu,
 S'il ne me tuait pas en manière de tienne
 Plaisanterie et de ta part et de la mienne,
 Je dis un peu ce qu'il faut dire, nom de Dieu.

Pour ce qui concerne les répétitions de fin de vers, on peut les encoder comme suit :

RepM : (abøc, øcba)

Seuls deux vers ne sont pas concernés par ces phénomènes de répétition.

4.1.8. (abab, baab,) :

Corpus : 2 poèmes : *D, Pour Mlle D. A.*, 620 (1894) ; *PD, Cordialités I*, 994 (1895)³⁸.

Encore une forme qui n'apparaît que tardivement dans le corpus.

Roubaud (1990 : 139) a trouvé 222 octaves de sonnets réalisant cette formule rimique dans son corpus.

³⁷ En voici la liste, avec le renvoi aux pages pour l'édition des *Fleurs du Mal* que j'ai consultée (Baudelaire 1972) : *La Muse malade* (p. 41-42), *Le mauvais Moine* (p. 43), *Sisina* (p. 92), *A une Dame créole* (p. 94), *Le Mort joyeux* (p. 102), *Spleen* (« Pluvidse... », p. 104), *Horreur sympathique* (p. 109), *Les Deux Bonnes Sœurs* (p. 150), *La Mort des Amants* (p. 163), *La Mort des Pauvres* (p. 164), *Le Rêve d'un Curieux* (p. 166), *Le Couvertle* (p. 215), *Recueillement* (p. 221-222).

³⁸ On pourrait ajouter à cette liste *PD, Le Charme du Vendredi Saint II*, 987, sonnet renversé dont l'octave réalise ce schéma quand on le lit de bas en haut : l'octave renversé (abba, abab) devient (abab, baab) quand on le « redresse sur ses pattes ».

4.1.9. (abab, baba,) :

4.1.9.1. Corpus : 13 poèmes : PV, À *Don Quichotte*, 20 (1861) ; PV, *L'Apollon de Pont-Audemer*, 21 (1864) ; PV, *Vers dorés*, 22 (1864) ; A, À *Louis II de Bavière*, 426 (1886) ; P, *L'Impudent*, 509 (1887) ; D, À *George Bonnamour*, 567 (1889) ; LI, À *Charles Baudelaire*, 734 (1890) ; D, À *Léon Vanier Suite au premier sonnet*, 596 (1892) ; D, À *E...*, 590 (1893) ; D, À *mon éditeur I Misère*, 594 (1893) ; D, *Au Compagnon Lartigue*, 613 (1893) ; D, ApNE, *Marceline Desbordes-Valmore II*, 642 (1895) ; BS, *L'Arrivée du catalogue*, 971 (1895)³⁹.

Verlaine a goûté ce schéma, à différentes périodes de sa production. C'est un schéma qui se caractérise par une équivalence par permutation des éléments a et b entre les premier et deuxième quatrains.

Roubaud a relevé 221 octaves de sonnets rimés de cette manière dans son corpus (1990 : 139).

4.1.9.2. À relever pour sa particularité : D, À *Léon Vanier Suite au premier sonnet*, 596 :

- (13) Or puisque le veau d'or a lieu
Et qu'on ne dirait plus du veau,
Il nous faut d'abord prier Dieu
De bénir le pacte nouveau.

Pour nous ruer à des travaux
Tout bonnement prodigieux,
Prose au kilo, vers vrais ou faux,
Qu'importe ? Tant pis et tant mieux !

On remarque un jeu régulier sur le nombre dans les rimes : les couleurs a et b sont au singulier au quatrain 1, puis sont au pluriel au quatrain 2. On peut donc choisir de voir dans le passage d'un quatrain à l'autre un renouvellement des rimes (abab, cdcd,), ou au contraire la persistance des mêmes couleurs (abab, baba,). Il est difficile de choisir, puisque, visiblement, Verlaine s'essaie ici à des innovations rimiques qui brouillent les pistes. Mais le fait que Verlaine n'hésite pas, par ailleurs, à faire rimer une forme en -s avec une forme sans -s, la régu-

³⁹ On peut ajouter à cette liste le sonnet renversé PcP, *Écrit en marge de « Wilhelm Meister »*, 545 (1889). La formule de rimes choisie fait que l'octave de ce poème réalise le schéma (abab, baba) autant de haut en bas (forme renversée) que de bas en haut.

larité aussi du phénomène dans ce poème⁴⁰, m'ont fait choisir de l'encoder en (abab, baba,), en y ajoutant un commentaire (voir §. 5.1.5.).

4.1.10. (abab, babb,) :

Corpus : un poème : *I, À propos d'un procès intenté à un archevêque français*, 934 (après 1892).

Cette forme tardive et curieuse (la couleur a n'a qu'un seul écho dans le deuxième quatrain) semble être un hapax formel, dont je ne connais pas d'équivalent.

4.1.11. (abba, abab,) :

Corpus : 1 poème : *P, IA, Printemps*, 488 (1867).

Pendant de la forme (abab, abba,) vue au §. 4.1.7., cette formule de rimes est tout aussi rare chez Verlaine, et même davantage, puisqu'elle n'est attestée qu'une fois. Par contre, on la trouve dans un œuvre de jeunesse, et non dans les dernières années de la production poétique du poète. On peut s'étonner de ce que Verlaine n'a pas utilisé davantage ce type de formules de rimes, qui mélangent un quatrain croisé avec un quatrain embrassé⁴¹.

4.1.12. (abba, abba,) :

4.1.12.0. Corpus : 124 poèmes⁴² : *PV, Les Dieux*, 17 (1861) ; *J&N, J, VJ, La Pucelle*, 363 (1862) ; *PS, C, Monsieur Prudhomme*, 77 (1863) ; *PV, Torquato Tasso*, 21 (1864) ; *PS, M, Après trois ans*, 62 (1866) ; *PS, M, Vœu*, 62 (1866) ; *PS, M, Mon rêve familial*, 63 (1866) ; *PS, M, À une femme*, 64 (1866) ; *PS, M, L'Angoisse*, 64 (1866) ; *PS, C, Une grande dame*, 76 (1866) ; *J&N, J, S&AV, Intérieur*, 322 (1867) ; *J&N, J, S&AV, À Horatio*, 323 (1867) ; *J&N, J, S&AV, Le Clown*, 324 (1867) ; *J&N, J, S&AV, Circonspection*, 329 (1867) ; *P, Allégorie*, 485 (1867) ; *P, IA, Sur le Balcon*, 486 (1867) ; *P, IA, Pensionnaires*, 486 (1867) ; *P, IA, Été*, 488 (1867) ; *J&N, J, S&AV, Pierrot*, 320 (1868) ; *J&N, J, S&AV, Allégorie*, 328 (1868) ; *J&N, J, S&AV, L'Auberge*, 328 (1868) ; *J&N, J, S&AV, Écrit sur l'Album de Mme N. de V.*, 324 (1869) ; *J&N, J, S&AV, Le*

⁴⁰ On le retrouve pour la couleur a du sestette.

⁴¹ A vrai dire, on trouve aussi sur cette formule de rimes l'octave de *PD, Le Charme du Vendredi Saint II*, 987 (1893), qui est un sonnet renversé de quinze vers. Sur ce texte, voir §. 2.2.4.

⁴² Auxquels on ajoutera la pièce *César Borgia* (voir note 4), et les sonnets renversés suivants : *PS, M, Résignation*, 60 (1866) ; *P, IA, Sappho*, 489 (1867) ; *PclBC&RsP, Le bon disciple*, 215 (1872) ; *S, III, VIII, 281* (1874) ; *Henri III* (cf. note 4).

Squelette, 325 (1869); *J&N, J, S&AV, Le Pitre*, 327 (1869); *I, Écrit pendant le Siège de Paris (Décembre 1870)*, 928 (1870); *PclBC&RsP, Retour de Naples*, 214 (1871); *J&N, J, alMP, La Princesse Bérénice*, 370 (1871); *H, Le sonnet du trou du cul. Par Paul Verlaine et Arthur Rimbaud*, 1416 (1871); *S, III, IX, 282* (1872); *J&N, J, S&AV, Vers pour être calomnié*, 330⁴³ (1872); *J&N, J, alMP, Le Poète et la Muse*, 374 (1872); *J&N, J, S&AV, Luxures*, 330 (1873); *S, II, IV, I, 268* (1874); *S, II, IV, II, 268* (1874); *S, II, IV, III, 269* (1874); *S, II, IV, IV, 269* (1874); *S, II, IV, V, 270* (1874); *S, II, IV, VI, 270* (1874); *S, II, IV, VII (1), 271* (1874); *S, II, IV, VII (3), 272* (1874); *S, II, IV, VIII-IX, 272* (1874); *S, I, V, 247⁴⁴* (1875); *S, I, VI, 247* (1875); *S, I, VII, 248* (1875); *S, I, VIII, 248* (1875); *S, I, IX, 249* (1875); *S, I, X, 249* (1875); *S, III, X, 282⁴⁵* (1875); *S, III, XIX, 289⁴⁶* (1880); *A, À Victor Hugo en lui envoyant « Sagesse »*, 438 (1880); *A, À Léon Valade*, 433 (1881); *A, À propos d'un « centenaire » de Calderon (1600-1681)*, 437 (1881); *A, Sonnet héroïque*, 439 (1881); *A, Drapeau vrai*, 440 (1881); *D, À Ernest Delahaye*, 576 (1881); *I, Buste pour Mairies*, 926 (1881); *I, Thomas Diafoirus*, 927 (1881); *J&N, J, S&AV, À Albert Méral*, 326 (1882); *J&N, J, alMP, L'Aube à l'envers*, 375 (1882); *J&N, J, S&AV, À la louange de Laure et de Pétrarque*, 320 (1883); *J&N, alMP, Langueur*, 370 (1883); *A, Saint Benoît-Joseph Labre Jour de la canonisation*, 438 (1884); *A, Paraboles*, 439 (1884); *A, Parsifal*, 427 (1885); *D, À Ernest Raynaud*, 563 (1887); *D, Charles Morice*, 577 (1887); *D, Au même*, 555 (1889); *D, À François Coppée*, 555 (1889); *D, À Stéphane Mallarmé*, 557 (1889); *D, Laurent Tailhade*, 558⁴⁷ (1889); *D, Léon Bloy*, 559 (1889); *D, À A. F. Cazals*, 561 (1889); *D, À Germain Nouveau*, 561 (1889); *D, Maurice Bouchor*, 562⁴⁸ (1889); *D, À Gabriel Échaupre*, 568 (1889); *D, À Henri Mercier*, 571 (1889); *D, À Léon Vanier I*, 595 (1889); *B, XX I, 686* (1889); *D, À Armand Silvestre*, 565 (1890); *D, Fernand Langlois*, 565 (1890); *D, Au Docteur Guillaud*, 569 (1890); *D, À Adrien Remacle*, 571 (1890); *D, À Armand Sinval*, 572 (1890); *D, À Raymond Maygrier*, 605 (1890); *D, À Mlle A. Rom...*, 609 (1890); *D, À*

⁴³ Avec des rimes mixtes. Voir §. 8.5.2.

⁴⁴ Une hyper-rime dans l'octave. Voir §. 8.5.7.

⁴⁵ Voir §. 8.2.15.1.

⁴⁶ Hyper-rimes mixtes. Voir §. 8.5.1.

⁴⁷ Rimes mixtes. Voir §. 8.5.4.

⁴⁸ Hyper-rimes mixtes. Voir §. 8.5.5.

M. le Docteur Chauffart, 614 (1890) ; *D*, À *Mme Marie P****, 616 (1890) ; *B*, XXV, 693 (1890) ; *PD*, À *Eugène Carrère*, 982 (1890) ; *D*, À *Max Rosa*, 609 (1891) ; *D*, À *Gustave Lerouge*, 613 (1891) ; *B*, XVII, 682 (1891) ; *B*, XX 2, 686 (1891) ; *B*, XX 3, 687 (1891) ; *D*, À *Mlle Renée Zilcken*, 602 (1892) ; *D*, *Pour Marie ****, 612 (1892) ; *D*, À *Mon éditeur II Richesse*, 594⁴⁹ (1893) ; *D*, À *Arthur Rimbaud sur un croquis de lui par sa sœur*, 601 (1893) ; *D*, À *Edmond Picard*, 624 (1893) ; *D*, À *Léopold II, Roi des Belges*, 627 (1893) ; *D*, À *l' Aimée*, 628 (1893) ; *D*, *Au Comte de Montesquiou-Fezensac*, 629 (1893) ; *D*, *ApNE*, *Pour « La Plume » I*, 635 (1893) ; *I*, *L'Éternel Sot*, 911 (1893) ; *PD*, À *Monsieur et Madame Tarlé*, 996 (1893) ; *D*, À *la même*, 588 (1894) ; *D*, À *Edmond Lepelletier*, 599 (1894) ; *D*, À *César C.*, 616 (1894) ; *D*, À *Léon Dierx*, 631 (1894) ; *D*, À *Mme J...*, 631 (1894) ; *PD*, *Toast*, 1013 (1894) ; *PD*, *Quand même*, 1021 (1894) ; *BS*, *Bibliophilie*, 969 (1895) ; *BS*, *Bibliomanie*, 970 (1895) ; *BS*, *Bibliothèques*, 970 (1895) ; *BS*, *Pauca mihi*, 973 (1895) ; *BS*, *Les Quais*, 974 (1895) ; *BS*, *Bibliophobes I*, 974 (1895) ; *BS*, *Bibliophobes II*, 975 (1895) ; *BS*, *Bibliotaphe II*, 977 (1895) ; *PD*, *Conseil*, 1031 (1895) ; *D*, *ApNE*, *Frontispice pour une Année de « la Plume »*, 636 (après 1892) ; *I*, *Pour Moréas*, 911 (après 1892) ; *I*, À *Félicien Champsaur*, 948 (après 1892).

4.1.12.1. *D*, *Léon Bloy*, 559 est caractérisé par la répétition d'un vers :

- (15) Le Dogme certes, et la Loi,
Mais Charité qui ne commence
Ni ne finit, énorme, immense,
Telle la foi de Léon Bloy.

Un Abel mais un saint Éloi :
Enclume et marteau sans clémence,
La raison jusqu'à la démençe,
Telle la foi de Léon Bloy.

4.1.12.2. Dans *D*, À *Raymond Maygrier*, 605, les répétitions concernent les seules fins de vers, mais sont plus nombreuses (tous les vers sont concernés) et plus subtiles :

- (16) Comme la langouste d'Hervé
« Qui portait l'herbe magique,

⁴⁹ Sonnet de 15 vers.

» Sur sa croupe magnétique »
Mieux que la langouste d'Hervé,

Que ce crustacé controuvé,
Vous possédez l'art magique

Et même le magnétique...
Fi d'un crustacé controuvé !

Soit le schéma de répétitions : RépM : (abca, dbcd). Pour chaque strophe, les vers 1 et 4 sont sujets à une répétition intrastrophique, et les vers 2 et 3 à une répétition interstrophique. On remarque que le mélange d'octosyllabes et d'heptasyllabes n'est pas souligné par la typographie.

4.1.13. (abba, baab,) :

Corpus : 10 poèmes : *PcPS&FG, L'Enterrement*, 125 (1864) ; *PS, M, Lassitude*, 63 (1866) ; *PcPS&FG, Sur le calvaire*, 129 (1869) ; *S, II, IV, VII (2)*, 271 (1874) ; *D, À Émile Blémont*, 575 (1875) ; *S, I, XVIII*, 257 (1881) ; *I, Nébuleuses*, 928 (1881) ; *I, À Catulle Mendès (Banquet du 16 janvier 1895)*, 949 (1895) ; *BS, Désappointement*, 972 (1895) ; *BS, Bibliotaphe III*, 977 (1895).

Ce schéma, pratiqué entre 1864 et 1881 puis en 1895, fait permuter, dans le passage d'un quatrain à l'autre, les positions des instances des couleurs a et b.

D'après Cuénot (1960 : 457), on le trouve déjà chez Musset et Baude-
laire.

4.1.14. (abba, baba,) :

Corpus : 2 poèmes : *I, À la seule*, 958 (1892) ; *PD, Contre la jalousie III*, 998 (1893).

Forme qui n'est pratiquée que tardivement.

À noter : la forme curieuse de l'octave de *PD, Contre la jalousie III*, 998, dont le schéma de rimes pourrait être interprété comme (aaaa, aaaa,) si l'on ne prenait pas en compte la consonne d'appui et les marques du nombre métrique :

- (17) Bah ! confiance ou jalousie !
Mots oiseux et choses impies.
« Je te soupçonne, tu m'épies. »
« Tu me cramponnes, je te scie. »

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

185

Ô toi, Catulle, et vous, Lesbies !
 « Tu m'as élu, je t'ai choisie. »
 Comme eux suivons la fantaisie,
 Et non pas trente-six lubies.

Stricto sensu, on a ici un triple schéma :

- Un schéma rimique (abba, baab), calculé à partir de la dernière voyelle masculine des vers ;
- Un schéma hyper-rimique⁵⁰ qui neutralise systématiquement l'opposition de nombre métrique : (aaaa, aaaa) ;
- Un schéma « métarimique »⁵¹, calculé en prenant en compte les consonnes d'appui (avec, ici, neutralisation de l'opposition voisé/non-voisé), et qui ne prend son sens que si on le calcule à partir du schéma hyper-rimique, puisqu'il permet de redresser celui-ci vers le schéma initial (abba, baab)⁵².

4.1.15. (abbb, aaab,) :

Corpus : 1 poème : PD, *Impromptu (Sonnet inachevé)*, 1038 (après 1892).

Le schéma rimique de ce sonnet ne fait aucun doute, malgré le caractère inachevé du texte. Verlaine s'est efforcé de créer ici un schéma original, qui peut être décrit comme construit sur la base d'une équivalence en miroir entre les deux quatrains, moyennant une permutation des éléments a et b.

4.2. Octave sur trois rimes

4.2.1. (abba, caac,) :

Corpus : 1 poème : D, *À une dame qui partait pour la Colombie*, 590 (1894).

Ce schéma de rimes peut être décrit, dans le passage du premier quatrain au second, comme procédant d'un jeu de permutation entre les

⁵⁰ Sur la notion d'« hyper-rime », voir ci-dessous §. 8.5.0.

⁵¹ J'ai introduit la notion de « métarime » dans Aroui (à paraître, §. 6.1.). Les métarimes sont fabriquées à partir de rimes possédant au moins quatre instances, ces dernières allant généralement deux par deux pour former, par équivalence de la consonne d'appui, des distinctions « rimiques » débordant sur la partie gauche de la dernière voyelle masculine des vers.

⁵² Si l'on part du schéma rimique, les consonnes d'appui ne viennent que souligner le schéma établi par les rimes, et ne sont donc pas en elles-mêmes structurantes, formant de simples rimes riches.

couleurs a et b, augmenté d'un renouvellement de la couleur b en une couleur c.

Dans l'édition de la Pléiade, le premier quatrain de ce sonnet a la singularité d'avoir ses vers alignés sur une marge différente de celle de la suite du poème (ils sont décalés sur la droite, comme s'ils étaient composés sur un mètre plus court, alors que tout le poème est en dodécasyllabes) ; il s'agit là, manifestement, d'une coquille, puisque cette mise en page singulière n'est pas commentée dans les notes, et se trouve infirmée par la présentation standard du texte dans l'édition du Club du Meilleur livre (Verlaine 1960 : 153) et dans celle de la collection « Bouquins » (Verlaine 1992 : 320-321).

Sur ce schéma de rimes, voir aussi §. 4.3.4.2.

4.2.2. (abbb, accc,) :

Corpus : 1 poème : *PD, Cordialités III Pour une fête, 995* (après 1892).

Avec ce schéma rimique original où, dans chaque quatrain, une instance d'une couleur rimique est suivie de plusieurs instances d'une autre couleur rimique, Verlaine a peut-être essayé de donner une image renversée du schéma rimique (standard) du sestet où, dans chaque tercet, deux instances d'une couleur rimique sont suivies d'une instance d'une autre couleur rimique (aab puis ccb).

4.3. Octave sur quatre rimes

4.3.1. (aabb, ccdd,) :

Corpus : 2 poèmes : *D, À Raoul Ponchon, 560* (1889) ; *D, À A. Duvigneaux trop fougueux adversaire de l'orthographe phonétique, 610* (1891).

Verlaine ne s'est essayé que par deux fois⁵³, et assez tardivement, au schéma de rimes plates dans l'octave. Il est vrai que ce schéma ne permet que faiblement de percevoir l'octave comme un tout structuré de manière arborescente, formé de deux quatrains eux-mêmes composés de deux unités de deux vers chacune.

⁵³ On peut ajouter à cette liste le sonnet renversé *PD, Souvenirs d'hôpital I, 1032* (après 1892), dont l'octave est également rimé (aabb, ccdd).

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

187

4.3.2. (abab, cdcd,) :

Corpus : 8 poèmes : P, L, *Explication*, 504 (1885)⁵⁴ ; D, *Raymond de La Tailhède*, 564 (1887) ; D, *À Maurice du Plessys*, 577 (1888) ; D, *À Jean Moréas*, 557 (1889) ; D, *À Henri Bossanne*, 608 (1889) ; D, *Quatorzain pour tous*, 580 (1893) ; PD, *Hôpital*, 1011 (après 1892) ; PD, *Acte de foi*, 1022 (après 1892)⁵⁵.

Ce type d'octave se trouve déjà dans l'œuvre de Baudelaire (Cuénot 1960 : 457).

4.3.3. (abab, cddc,) :

Corpus : 2 poèmes : D, *À Arthur Rimbaud*, 601 (1889) ; D, *Pour Roberte*, 618 (1893).

Rien de spécial à signaler sur ce schéma rimique, si ce n'est qu'on peut s'étonner que Verlaine ne l'ait utilisé que deux fois. C'est une forme qu'on rencontre déjà chez Baudelaire (Cuénot 1960 : 457).

4.3.4. (abba, cddc,) :

4.3.4.0. Corpus : 31 poèmes⁵⁶ : PV, *Imité de Catulle II*, 13 (1861) ; PV, *Un soir d'octobre*, 20 (1862) ; S, III, III, 278 (1873) ; J&N, J, S&AV, *Vendanges*, 331 (1873) ; A, *À Charles de Sivry*, 434 (1887) ; D, *À Emmanuel Chabrier*, 575 (1887) ; B, I, 657 (1887) ; D, *À Jules Tellier*, 554 (1889) ; D, J.-K. *Huysmans*, 556 (1889) ; D, *À Villiers de l'Isle-Adam*, 559 (1889) ; D, *À Henri d'Argis*, 563 (1889) ; D, *À Gabriel Vicaire*, 574 (1889) ; D, *À Charles de Sivry*, 573 (1890) ; D, *À Charles Vesseron*, 573 (1890) ; D, *À Edmond Thomas*, 578 (1890) ; D, *À Mme Marie A... Pour sa fête*, 607 (1891) ; D, *À Aman-Jean Sur un portrait enfin reposé qu'il avait fait de moi*, 615 (1891) ; D, *Quatorzain pour toutes*, 580 (1893) ; D, *À Francis Poictevin*, 625 (1893) ; D, *À E... en lui offrant « Mes Prisons »*, 627 (1893) ; PD, *À Mademoiselle Marthe*, 1003 (1893) ; D, *À E... Pour ses étrennes*, 587 (1894)⁵⁷ ; D, *À Mlle Jeanne Vanier*, 604 (1894) ; PD, *À Fernand Crance*, 1019 (1894) ; D, *ApNE, Puvis de Chavannes*, 638 (1895) ; BS, *Bibliotaphe I*, 976 (1895) ; PD, *Pour le Nouvel An*, 1022 (1895) ; I, *À Marcel Schwob*, 947 (après 1892) ;

⁵⁴ Hyper-rimes mixtes. Voir §. 8.5.3.

⁵⁵ On ajoutera à cette liste D, *À Paternie Berrichon*, 567 (1889), qui est un sonnet renversé.

⁵⁶ Auxquels on peut ajouter D, *À Bibi-Purée*, 617 (1894), qui est un sonnet renversé.

⁵⁷ Sonnet de 15 vers.

I, À Ernest Delahaye, 948 (après 1892)³⁸ ; *PD, Cordialités II, 994* (après 1892) ; *PD, Cordialités IV Pour les Gens enterrés au Panthéon, 995* (après 1892).

4.3.4.1. Verlaine a relativement goûté cette formule de rimes. Si, pour les deux premiers poèmes où il apparaît (et particulièrement pour *PV, Imité de Catulle II, 13* qui, comme son titre l'indique, est une adaptation en vers) ce schéma rimique peut apparaître comme une solution de facilité (du fait du renouvellement des rimes dans le passage du premier quatrain au second) adoptée par un poète encore peu expérimenté, tel n'est pas le cas pour les textes suivants.

4.3.4.2. Notons que l'octave de la pièce *D, À Gabriel Vicaire, 574* pourrait être interprété comme étant rimé en (abba, caac) (schéma étudié au §. 4.2.1.) : en effet, d'un strict point de vue rimique, la mise en équivalence de la consonne d'appui n'est pas nécessaire (sur ce point, voir Arouï, à paraître), et les vers 1, 4, 6 et 7 de cet octave riment tous en [i] :

- (18) Vous êtes un mystique et j'en suis un aussi :
 Mais vous léger, charmant, on dirait du Shakspeare,
 Moi pas mal sombre, un Dante imperceptible et pire
 Avec un reste, au fond, de pécheur mal transi.

Je suis un sensuel, vous en êtes un autre :
 Mais vous gentil, rieur, un Gaulois et demi,
 Moi l'ombre du marquis de Sade, et ce, parmi
 Parfois des airs naïfs et faux de bon apôtre.

On est ici encore en présence de « métarimes » (voir §. 4.1.14.) : à partir de la rime en [i], qui possède quatre instances, Verlaine fabrique deux métarimes, l'une en -si, l'autre en -mi. Ici, la métarime en -si a pour particularité de mettre en équivalence une terminaison voisée (en [zi]) avec une terminaison non-voisée (en [si]) : habituellement, ce type de neutralisation se rencontre à la rime pour les consonnes en finale absolue de vers ; que Verlaine déplace cette équivalence voisé/non-voisé dans ces vers est peut-être un argument supplémentaire pour voir dans l'équivalence « métarimique » un phénomène de nature purement métrique.

³⁸ Hyper-rimes mixtes. Voir §. 8.5.6.

5. LES SCHEMAS DE RIMES DU SESTETTE

5.0. Le corpus est le même ici que pour l'étude des octaves, sauf qu'on y retranche les pièces à 13 et à 15 vers qui étaient retenues, ce qui donne un total de 218 poèmes⁵⁹, au lieu de 221. Les sonnets renversés répondant aux formules de rimes étudiées sont signalés en note, et ceci doublement : un sestette de sonnet renversé rimant en (aba, bcc) par exemple sera signalé quand il s'agira d'étudier le schéma (aba, bcc) autant que quand il s'agira d'étudier (aab, cdc), qui en est l'équivalent sens dessus dessous. Mais il est bon de préciser que c'est sans doute cette forme « sens dessus dessous » qui est la plus pertinente, puisqu'un schéma de rimes d'un sonnet renversé est fait pour être lu, pour ainsi dire, à l'envers.

5.1. Sestette sur deux rimes

5.1.1. (aaa, bbb) :

Corpus : 2 poèmes : *P, L, Explication, 504* (1885)⁶⁰ ; *D, Jean Richepin, 600* (1890).

Les rimes plates du sestette de *D, Jean Richepin, 600* possèdent une motivation formelle, puisque la monorimie se trouvait déjà dans les quatrains de l'octave, rimé (aaaa, bbbb) (voir §. 4.1.1.).

5.1.2. (aab, aab) :

Corpus : 4 poèmes : *S, III, XIX, 289* (1880)⁶¹ ; *LI, À Charles Baudelaire, 734* (1890) ; *D, À A. DuVigneaux trop fougueux adversaire de l'orthographe phonétique, 610* (1891) ; *D, Pour Mlle D. A., 620* (1894).

D, À A. DuVigneaux trop fougueux adversaire de l'orthographe phonétique, 610 se singularise par l'emploi de pointillés pour camoufler graphiquement le mot final du dernier vers, facile à reconstituer grâce à la rime :

(19)⁶¹ Kel ir (e) donc vou zambala ?
Vizavi de cé zoizola
Sufi d'une parol (e) verde.

⁵⁹ Plus *César Borgia* mentionné note 4 !

⁶⁰ Hyper-rime mixte. Voir §. 8.5.3.

⁶¹ Rime mixte et hyper-rime mixte. Voir §. 8.5.1.

Et pour leur prouvé sans déba
 Kil é dé mo ke n'atin pa
 Leur sistem (e), dizon-leur :⁶²

5.1.3. (aab, aba) :

Corpus : 2 poèmes : *D, À Mlle Renée Zilcken, 602 (1892) ; I, Pour Moréas, 911 (après 1892).*

Ce schéma de rimes rappelle celui du sestette des sonnets « peletier », mais avec l'emploi de deux rimes seulement.

D, À Mlle Renée Zilcken, 602 se distingue en ce que, dans le sestette, des répétitions de mots tiennent lieu de rimes, selon un schéma de répétition du type (abc, bca) :

(20) Soyez l'espoir et le bonheur
 De votre père, lui, l'honneur
 De l'art et de votre famille

Et de votre mère, l'honneur
 Et la grâce d'une famille
 S'étonnant de tout ce bonheur.

5.1.4. (aab, abb) :

Corpus : 1 poème : *S, II, IV, VII (1), 271 (1874).*

Cette étrange formule de rimes peut-être s'expliquer par un jeu d'équivalence en miroir avec substitution de a à b et de b à a, dans le passage du premier tercet au second. De ce point de vue, le fait que le sestette commence classiquement sur un tercet (aab) est sans doute pertinent : le jeu de miroir et de permutation aurait été construit à partir du schéma de rimes standard du premier tercet.

5.1.5. (aba, baa) :

Corpus : 1 poème : *D, À Léon Vanier Suite au premier sonnet, 596 (1892).*

Ce schéma de rimes rappelle celui du sonnet anglais, mais sur deux rimes seulement.

⁶² Je suis la présentation typographique de l'édition de la Pléiade, qui est la même que celle de l'édition du Club du meilleur livre (Verlaine 1960). L'édition Bouquins (Verlaine 1992) colle les « (e) » à la lettre qu'ils suivent, et ne place que trois points de suspension à la fin du poème.

On a vu au §. 4.1.9.2. que dans l'octave de ce poème Verlaine s'était efforcé de différencier le premier quatrain du second par une variation sur le « nombre » (le second quatrain oppose des terminaisons en \underline{x} aux terminaisons dispensées de consonnes latentes du premier quatrain). Il s'agit donc d'un cas d'« hyper-rimes », fondé ici sur le « nombre » (au sens métrique que l'on peut donner à ce terme), et non sur le genre (sur l'hyper-rime, voir §. 8.5.0.). On retrouve un jeu semblable dans le sestette, mais seulement pour quatre des six vers mis en œuvre :

- (21) Nouer et dénouer des nœuds
 Gordiens ou non, et n'étant
 Pas plus des princes que des bœufs,

 Néanmoins, peiner tant et tant
 Que vous fassiez une fortune bœuf
 Et que moi j'achetasse un courage tout neuf.

On remarque que les formes en \underline{s} neutralisent la pertinence de la consonne virtuelle pénultième, ainsi qu'il en est dans la rime classique (voir Aroui à paraître, §. 5.1.2.). Les hyper-rimes se construisant généralement sur la base de deux rimes à deux instances (soit quatre terminaisons), Verlaine s'est trouvé contraint de laisser les terminaisons « n'étant » et « tant » hors du jeu d'hyper-rimes qui caractérise tout le reste du sonnet.

5.1.6. (aba, bab) :

5.1.6.0. Corpus : 3 poèmes⁶³ : *S, I, X, 249* (1875) ; *D, J.-K. Huysmans, 556* (1889) ; *PD, Hôpital, 1011* (après 1892).

Il s'agit d'un schéma croisé sur six vers, dont Cuénot a trouvé « 1 exemple chez Joséphin Souлары, 3 exemples dans les Sonnets de Catulle Mendès » (1960 : 458).

5.1.6.1. La croisure des rimes se trouvait également dans l'octave dans *PD, Hôpital, 1011* (avec renouvellement des rimes dans le passage d'un quatrain à l'autre).

5.1.6.2. *D, J.-K. Huysmans, 556* se distingue par l'expression « J.-K. » (initiales du dédicataire) qui rime avec des mots en *-cas*.

⁶³ Auxquels on ajoutera *S, III, VIII, 281* (1874), sonnet renversé. On remarquera que ce schéma rimique était particulièrement intéressant pour un sonnet renversé, puisqu'il est le même quand on le renverse en commençant par la fin.

5.1.7. (aba, bba) :

Corpus : 2 sestettes⁶⁴ : *J&N, J, S&AV, Le Squelette, 325 (1869) ; D, À Max Rosa, 609 (1891).*

Cuénot signale de cette forme « 2 exemples chez Musset » (1960 : 458).

D, À Max Rosa, 609 se distingue par l'usage d'un mot anglais à la rime, ce qui, graphiquement, donne une rime tout à fait inhabituelle dans un poème français (« ami » et « demi » riment avec le pronom anglais « me »).

5.1.8. (abb, aab) :

Corpus : 1 poème : *S, II, IV, V, 270 (1874).*

Ce schéma de rimes est construit sur un jeu de miroir entre les deux tercets, avec permutation des couleurs rimiques (les instances de b deviennent des instances de a, et vice-versa).

Cuénot en trouve « 2 exemples chez Musset » (1960 : 458).

5.1.9. (abb, aba) :

Corpus : 4 poèmes⁶⁵ : *D, À Stéphane Mallarmé, 557 (1889) ; B, XXV, 693 (1890) ; D, À Gustave Lerouge, 613 (1891) ; PD, À Fernand Crance, 1019 (1894).*

On remarque que cette forme irrégulière de sestetette n'a été utilisée que tardivement par Verlaine.

5.2. Sestetette sur trois rimes**5.2.1. (aab, acc) :**

Corpus : 1 poème : *D, À Mlle Adèle, 606 (1894).*

Voici les six vers concernés, qui sont singuliers par de multiples aspects :

(22) Vous m'avez dit des choses,
 Presque le drapeau rose
 Qu'est le drapeau français,

 Vous m'avez dit des choses,
 Presque le drapeau rouge
 Qu'on voit sur votre bouche.

⁶⁴ Plus la forme « renversée » (= redressée) du sonnet renversé *D, À Bibi-Purée, 617 (1894).*

⁶⁵ Sans compter *D, À Bibi-Purée, 617 (1894)*, qui est un sonnet renversé.

Le troisième vers de ce sestette ne rime pas (mais il peut être phoniquement rapproché de la rime en *-té* de l'octave) ; le quatrième vers répète le premier, cependant que le second rime avec eux en enfreignant la convention du nombre métrique ; enfin, les vers 5 et 6 sont en simple relation d'assonance ce qui, rétroactivement, peut éventuellement faire interpréter comme assonantique l'équivalence phonique des terminaisons des vers 1, 2 et 4 (et peut-être l'équivalence phonique du vers 3 avec la rime en *-té* de l'octave).

5.2.2. (aab, bcc) :

Corpus : 5 poèmes : *S, II, IV, IV*, 269 (1874) ; *D, Au Vicomte de Lautrec*, 619 (1893) ; *BS, Bibliotaphe I*, 976 (1895) ; *PD, Cordialités I*, 994 (1895) ; *PD, Cordialités IV Pour les Gens enterrés au Panthéon*, 995 (après 1892).

Il s'agit du schéma à rimes plates, mais qui, du fait de la partition strophique en tercets, peut-être analysé comme une structure d'équivalence en miroir, avec une équivalence matérielle des terminaisons des vers 3 et 4 et une équivalence structurelle de celles de vers 1-2 et 5-6.

Cette analyse se prête mal au sonnet *D, Au Vicomte de Lautrec*, 619, où l'octave était déjà caractérisé par un schéma plat, moyennant la formule de rimes à quatre instances consécutives (aaaa, bbbb) (voir §. 4.1.1.).

Les sestettes « en rimes plates existent chez Baudelaire et sont bien représentés chez Joséphin Soulayr » (Cuénot 1963 : 469).

5.2.3. (aab, cbc) :

Corpus : 66 poèmes⁶⁶ : *PV, Imité de Catulle II*, 13 (1861) ; *PV, À Don Quichotte*, 20 (1861) ; *J&N, J, VJ, La Pucelle*, 363 (1862) ; *PV, Torquato Tasso*, 21 (1864) ; *PV, Vers dorés*, 22 (1864) ; *PcPS&FG, L'Enterrement*, 125 (1864) ; *PS, M, Nevermore*, 61 (1865) ; *PS, M, Après trois ans*, 62 (1866) ; *PS, M, Vœu*, 62 (1866) ; *PS, M, Mon rêve familial*, 63 (1866) ; *PS, M, L'Angoisse*, 64 (1866) ; *PS, C, Femme et chatte*, 74 (1866) ; *J&N, J, S&AV, Intérieur*, 322 (1867) ; *J&N, J, S&AV, À Horatio*, 323 (1867) ; *J&N, J, S&AV, Le Clown*, 324 (1867) ; *J&N, J, S&AV, Circonspection*, 329 (1867) ; *P, Allégorie*, 485 (1867) ; *P, IA, Sur le balcon*, 486 (1867) ;

⁶⁶ Auxquels on pourrait ajouter *D, À Paternie Berrichon*, 567 (1889), sonnet renversé, et surtout les sonnets renversés suivants, dont les sestettes riment selon le schéma étudié ici quand ils sont redressés : *PclBC&RsP, Le bon disciple*, 215 (1872) ; *P, IA, Sappho*, 489 (1867) ; *Henri III* (cf. note 4). Voir §. 3.4.2.

P, IA, Pensionnaires, 486 (1867); *J&N, J, S&AV, Allégorie*, 328 (1868); *J&N, J, S&AV, L'Auberge*, 328 (1868); *J&N, J, S&AV, Le Pitre*, 327 (1869); *I, Écrit pendant le Siègle de Paris (Décembre 1870)*, 928 (1870); *AZ, La Mort des cochons*, 165 (1871); *AZ, Sur un poète moderne*, 166 (1871); *J&N, J, alMP, La Princesse Bérénice*, 370 (1871); *S, III, III*, 278 (1873); *S, II, IV, III*, 269 (1874); *S, II, IV, VII (2)*, 271 (1874); *P, Le Sonnet de l'Homme au Sable*, 515 (1874); *S, I, V*, 247 (1875); *S, I, VII*, 248 (1875); *S, I, XVIII*, 257 (1881); *A, À Léon Valade*, 433 (1881); *A, Drapeau vrai*, 440 (1881); *D, À Ernest Delahaye*, 576 (1881); *I, Buste pour Mairies*, 926 (1881); *I, Thomas Diafoirus*, 927 (1881); *J&N, J, S&AV, À la louange de Laure et de Pétrarque*, 320 (1883); *A, Saint Benoît-Joseph Labre Jour de la canonisation*, 438 (1884); *A, Parsifal*, 427 (1885); *P, L, Lombes*, 507 (1885); *P, L'Impudent*, 509 (1887); *D, Raymond de la Tailhède*, 564 (1887); *D, Charles Morice*, 577 (1887); *D, Au même*, 555 (1889); *D, À Villiers de l'Isle-Adam*, 559 (1889); *D, À Raoul Ponchon*, 560 (1889); *D, À Germain Nouveau*, 561 (1889); *B, XX 1*, 686 (1889); *D, À Edmond Thomas*, 578 (1890); *D, À Aman-Jean Sur un portrait enfin reposé qu'il avait fait de moi*, 615 (1891); *D, À Arthur Rimbaud Sur un croquis de lui par sa sœur*, 601 (1893); *D, Pour Roberte*, 618 (1893); *D, À Léopold II, Roi des Belges*, 627 (1893); *I, L'Éternel Sot*, 911 (1893); *D, À une dame qui parlait pour la Colombie*, 590 (1894); *D, À Edmond Lepelletier*, 599 (1894); *D, À Mlle Jeanne Vanier*, 604 (1894); *D, À César C.*, 616 (1894); *D, À Léon Dierx*, 631 (1894); *D, ApNE, Pour un album*, 639 (1895); *BS, Bibliophilie*, 969 (1895); *BS, Les Quais*, 974 (1895); *BS, Bibliotaphe III*, 977 (1895); *D, ApNE, Frontispice pour une année de « La Plume »*, 636 (après 1892).

On constate sans surprise que Verlaine a pratiqué cette forme régulièrement tout au long de sa vie, avec peut-être une préférence en tout début de carrière, puisque sept des onze sonnets antérieurs à 1866 ont des sestettes composés dans cette forme : on peut voir là un indice de la sagesse formelle quasi scolaire de l'apprenti poète.

Un seul des poèmes listés ici nécessite vraiment une glose particulière. Il s'agit de *D, À Léon Dierx*, 631. L'une des rimes de son sestette (au troisième vers du premier tercet) fait abstraction de la consonne pénultième de la terminaison, bien que celle-ci soit un [l], et ne puisse donc pas être virtuelle :

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

195

- (23) Car le poète, enfin vainqueur et hors des foules,
Comme Poseidon⁶⁷ met du geste un frein aux houles
Et règne, tel que Zeus, d'un pli de ses sourcils.

Hélas ! c'est faux de moi, tige au plus qui fleuronne,
Mais, ô vous, calme emmi de splendides soucis,
Portez, olympien, le nimbe et la couronne.

5.2.4. (aab, ccb) :

5.2.4.0. Corpus : 50 poèmes⁶⁸ : PS, C, *Monsieur Prudhomme*, 77 (1863)⁶⁹ ; PS, M, *Lassitude*, 63 (1866) ; PS, C, *Une grande dame*, 76 (1866) ; J&N, J, S&AV, *Pierrot*, 320 (1868) ; J&N, J, S&AV, *Écrit sur l'Album de Mme N. de V.*, 324 (1869) ; PclBC&RsP, *Retour de Naples*, 214 (1871) ; H, *Le sonnet du trou du cul. Par Paul Verlaine et Arthur Rimbaud*, 1416 (1871) ; S, III, IX, 282 (1872) ; J&N, J, S&AV, *Vers pour être calomnié*, 330 (1872)⁷⁰ ; J&N, J, S&AV, *Luxures*, 330 (1873) ; S, II, IV, VII (3), 272 (1874) ; S, I, VI, 247 (1875) ; S, I, VIII, 248 (1875) ; J&N, J, S&AV, *À Albert Mérat*, 326 (1882) ; A, *À Charles de Sivry*, 434 (1887) ; D, *À Emmanuel Chabrier*, 575 (1887) ; B, I, 657 (1887) ; D, *À Jules Tellier*, 554 (1889) ; D, *À A. F. Cazals*, 561 (1889) ; D, *Maurice Bouchor*, 562 (1889)⁷¹ ; D, *À Irénée Decroix*, 566 (1889) ; D, *À George Bonnamour*, 567 (1889) ; D, *À Gabriel Échaupre*, 568 (1889) ; D, *À Gabriel Vicaire*, 574 (1889) ; D, *À Léon Vanier I*, 595 (1889) ; D, *Fernand Langlois*, 565 (1890) ; D, *À Émile Le Brun*, 570 (1890) ; D, *À Raymond Maygrier*, 605 (1890) ; PD, *À Eugène Carrière*, 982 (1890) ; B, XVII, 682 (1891) ; B, XX 3, 687 (1891) ; I, *À la Seule*, 958 (1892) ; D, *À E...*, 590 (1893) ; D, *Au Compagnon Lartigue*, 613 (1893) ; D, *À Edmond Picard*, 624 (1893) ; D, *À Francis Poictevin*, 625 (1893) ; D, *À E... en lui offrant « Mes Prisons »*, 627 (1893) ; I, LIX, 954 (1893) ; PD, *À Monsieur et Madame Tarlé*, 996 (1893) ; D, *Pour S...*, 583 (1894) ; D, *À la même*,

⁶⁷ Le mètre impose la prononciation [pozédō].

⁶⁸ Auxquels on ajoutera le sonnet *César Borgia* relevé note 4, ainsi que le sonnet renversé PD, *Souvenirs d'hôpital I*, 1032 (après 1892), et les formes redressés des sonnets renversés PS, M, *Résignation*, 60 (1866) et PclP, *Écrit en marge de « Wilhelm Meister »*, 545 (1889).

⁶⁹ Une première version de ce poème, datée de 1862, avait son sestetette rimé (aab, bab), avec une forte licence au niveau de la fiction graphique, « juger » rimant avec « rangé » et « Prrréjugé » (*sic*) (voir Murphy 2000 : 136-137).

⁷⁰ Rime mixte et « hyper-assonance mixte ». Voir §. 8.5.2.

⁷¹ Rime mixte et hyper-rime mixte. Voir §. 8.5.5.

588 (1894) ; *D*, *Au Gérant du Müller*, 626 (1894) ; *D*, *À Mme J...*, 631 (1894) ; *PD*, *Quand même*, 1021 (1894) ; *I*, *À Catulle Mendès (Banquet du 16 janvier 1895)*, 949 (1895) ; *I*, *À mon Amie Eugénie pour sa fête*, 954 (1895) ; *BS*, *Bibliophobes I*, 974 (1895) ; *BS*, *Bibliophobes II*, 975 (1895) ; *I*, *À propos d'un procès intenté à un archevêque français*, 934 (après 1892) ; *PD*, *Cordialités III Pour une fête*, 995 (après 1892).

On constate que Verlaine a un peu moins pratiqué cette formule que sa concurrente (aab, cbc), qui a tendance à lui être préférée. En ceci, Verlaine est bien de son époque, le sestette que Roubaud (1990) appelle « peletier » (aab, cbc) étant préféré au sestette marotique (aab, ccb) au XIX^e siècle.

5.2.4.1. Le sestette de *D*, *À Raymond Maygrier*, 605 (1890) se caractérise par une structure polymétrique spéciale (dans chaque tercet : un heptasyllabe suivi d'un {5-5}, lui-même suivi d'un vers de 14 syllabes dont la composition en sous-vers est problématique), cette structure n'étant pas en concordance avec la présentation typographique des vers qui se contente, curieusement, de décaler la marge du dernier vers vers la droite :

(24) Puis, vous êtes graphologue,
Et démêleriez, tonnerre ! une églogue
Dans un grimoire où Nostradamus perdrait son latin.

Bon Maygrier, sorcier rose,
Magicien blanc sans rien de morose,
Dites, prédisez-moi quelque plus sortable destin.

Cette présentation typographique est confirmée par toutes les éditions que j'ai pu consulter (Verlaine 1960 : 171 ; 1989 : 606 ; 1992 : 332).

5.2.4.2. *D*, *À la même*, 588 (1894), en sus d'une structure polymétrique complexe non soulignée par la présentation typographique (voir §. 7.3.3.1.), est caractérisé dans les vers 3 et 6 de son sestette par une équivalence de fin de vers par répétition de mot (retour du mot « tromper »), qui se substitue à l'équivalence rimique.

5.2.4.3. *I*, *À mon Amie Eugénie pour sa fête*, 954 (1895) est caractérisé par un certain nombre de répétitions de mots en fin de vers, notamment dans les vers 3 et 6 du sestette, qui répètent le mot « aujourd'hui ».

5.2.5. (aba, acc) :

Corpus : 1 poème : *BS*, *Bibliotaphe II*, 977 (1895).

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

197

Ce sestette se singularise par son vers non rimé, qui explique la rareté de cette forme. La formule de rimes de ce sestette est *stricto sensu* (aøa, abb) :

- (25) » Que cela de donner un missel rarissime,
 » Précieux, ancien, joli ! pour un patard,
 » Et de l'autre que ma bourse ne soit minime
- » A l'excès. » Et, rêveur descendu d'une cime,
 Familier et grattant un peu ses cheveux gris,
 L'Evêque, bas : « Allez, je payerai le prix. »

Le dernier vers de l'octave se terminait sur le mot « retord ». Morier (1998 : 1101) pose l'hypothèse suivante : « Verlaine aurait-il singé une prononciation faubourienne ou maniérée, qui ferait assoner *patard* avec *retord* ? Ce ne serait pas impossible chez un poète qui, deux pages plus loin, fait rimer "l'élégance règne" avec "A la campagne..." ». L'hypothèse de Morier me semble bien fragile : si Verlaine avait voulu mimer une prononciation spéciale, il aurait changé l'orthographe du mot, comme il l'a fait dans « campagne », ainsi qu'à de nombreuses autres occasions (songeons par exemple aux « coppées » où il se moque de l'accent de Rimbaud – voir Chambon 1983). Par ailleurs, comme Morier le remarque lui-même, « Si *patard* se prononce *patord*, le schéma, en reprenant une fois et une seule la rime *a* dans le premier tercet, passe les bornes du sonnet licencieux... Décidément, c'est un sonnet faux » (*id.*). L'hypothèse d'un sonnet à contagion rimique n'est pas impossible chez Verlaine, qui a pratiqué ce genre (voir §. 6), mais il est bien hasardeux de poser l'hypothèse d'une prononciation largement spéculative qui n'est pas corroborée par un schéma rimique standard du sonnet.

5.2.6. (aba, bcc) :

5.2.6.0. Corpus : 24 poèmes⁷² : *PS, M, À une femme, 64* (1866) ; *P, LA, Été, 488* (1867) ; *PcPS&FG, Sur le calvaire, 129* (1869) ; *J&N, J,*

⁷² Avec en plus *D, À Paternie Berrichon, 567* (1889), sonnet renversé, dont le sestette rime en (aba, bcc) quand on le « redresse sur ses pattes ». On pourrait ajouter aussi les sonnets renversés suivants, mais dont les sestettes riment en (aba, bcc) sans être redressés : *PclBC&RsP, Le bon disciple, 215* (1872) ; *P, LA, Sappho, 489* (1867) ; *Henri III* (cf. note 4). Il est évident que ces sonnets ont été conçus pour avoir un sestette académique, rimant en (aab, cbc), mais leur

alMP, *Le Poète et la muse*, 374 (1872); *J&N*, *J*, *S&AV*, *Vendanges*, 331 (1873); *S*, *II*, *IV*, *VIII-IX*, 272 (1874)⁷³; *A*, *À Victor Hugo en lui envoyant « Sagesse »*, 438 (1880); *A*, *À propos d'un « Centenaire » de Calderon (1600-1681)*, 437 (1881); *J&N*, *J*, *alMP*, *L'Aube à l'envers*, 375 (1882); *A*, *À Louis II de Bavière*, 426 (1886); *D*, *À Jean Moréas*, 557 (1889); *D*, *Léon Bloy*, 559 (1889); *D*, *À Henri Mercier*, 571 (1889); *D*, *À Armand Silvestre*, 565 (1890); *D*, *Au Docteur Guillaud*, 569 (1890); *D*, *À Armand Sinval*, 572 (1890); *D*, *À Charles de Sivry*, 573 (1890); *D*, *À Mlle A. Rom...*, 609 (1890); *D*, *À Rodolphe Salis*, 611 (1890); *D*, *À M. le Docteur Chauffart*, 614 (1890); *B*, *XX* 2, 686 (1891); *D*, *Quatorzain pour toutes*, 580 (1893); *D*, *À Aurélien Scholl*, 630 (1893); *D*, *ApNE*, *Puvis de Chavannes*, 638 (1895).

5.2.6.1. Cuénot signale qu'on trouve des exemples de ce schéma de rimes « chez Sainte-Beuve et Baudelaire » (1960 : 458). Ce sestet est celui qui termine les sonnets anglais, autant « spensériens » qu'« élisabéthains »⁷⁴. Cependant Verlaine, qui a visiblement goûté cette formule, ne fait jamais précéder ce sestet de quatrains rimés (abab, cdcd), à une exception près, dans *D*, *À Jean Moréas*, 557 (1889). Mais un simple survol de la ponctuation de fin de vers montre que notre homme traite ce poème à la façon des sonnets français (un octave suivi d'un sestet), et non à la façon des sonnets anglais (trois quatrains suivis d'un distique).

5.2.6.2. On peut rapprocher aussi du sonnet anglais les pièces *A*, *À Louis II de Bavière*, 426 (1886), *D*, *À Rodolphe Salis*, 611 (1890), *D*, *À Aurélien Scholl*, 630 (1893), mais les octaves de ces sonnets sont construits sur deux rimes seulement (*D*, *À Rodolphe Salis*, 611 et *D*, *À Aurélien Scholl*, 630 ont des octaves rimés (abab, abab) et *A*, *À Louis II de Bavière*, 426 a un octave rimé (abab, baba)).

5.2.7. (aba, cbc) :

Corpus : 1 poème : *D*, *À mon éditeur I Misère*, 594 (1893).

Ce schéma de rimes (sur lequel on lira Aroui 1996 : 381-384) est prohibé par la tradition classique, parce qu'il enfreint la règle dite « des deux couleurs » par Cornulier (1995 : 141-142 et 267-268). Cette « règle » est possiblement une simple conséquence du principe général de

forme renversée a aboutit sur (aba, bcc). En effet, ce schéma rimique est le plus fréquent dans les sestettes de sonnets renversés chez Verlaine.

⁷³ Contient une « superparastrophe » (voir §. 3.8).

⁷⁴ Jost 1989 : 107 distingue sous ces termes les sonnets rimés, respectivement, (abab, bcba, cdcd, ee) et (abab, cdcd, efef, gg).

l'alternance en genre en poésie française classique (voir Aroui 2000 : e 11). À ce titre, il est intéressant de remarquer que Verlaine emploie ici ce schéma de rimes dans un sonnet exclusivement formé de rimes masculines, ce qui exclut l'alternance en genre et, corrélativement, rend possible le schéma (aba, cbc).

Ce sonnet se singularise aussi par le fait la rime a du sestet, rime léonine en *-aison*, est phonétiquement très proche de la rime b de l'octave, rime également léonine en *-tion*. Du strict point de vue rimique (équivalence de la dernière voyelle masculine et des éventuels phonèmes subséquents – voir Aroui, à paraître, §. 1), il s'agit dans les deux cas d'une même rime. On peut voir là un cas de « métarimes » (métarimes en *-aison* et en *-tion*), construites à partir d'une rime à six instances (la terminaison en *-tion* étant représentée quatre fois dans l'octave). Mais ces « métarimes » (à supposer qu'il s'agisse bien là de ce phénomène) n'ont pas vraiment de fonction structurante dans ce poème⁷⁵.

Verlaine a également employé le schéma de rimes (abacbc) dans un poème strophique, *S, I, XX, 259* (sur ce texte, voir Aroui 1996 : 381).

5.2.8. (aba, ccb) :

Corpus : 1 poème : *D, ApNE, Pour « la Plume » I, 635* (1893).

Le schéma de rimes de ce sestet, fortement déviant, ne respecte pas la règle des deux couleurs. À nouveau (voir §. 5.2.7.), Verlaine contourne le problème que cela pourrait poser sur le plan de l'alternance en genre en composant un sestet « unigonique », tout entier construit sur des rimes féminines (l'octave, à l'inverse, était tout entier constitué de rimes masculines).

5.2.9. (abb, acc) :

Corpus : 45 poèmes⁷⁶ : *PV, Les Dieux, 17* (1861) ; *PV, Un soir d'octobre, 20* (1862) ; *PV, L'Apollon de Pont-Audemer, 21* (1864) ; *P, IA, Per amica silentia, 487* (1867) ; *P, IA, Printemps, 488* (1867) ; *S, II, IV, I, 268* (1874) ; *S, II, IV, II, 268* (1874) ; *S, II, IV, VI, 270* (1874) ; *S, I, IX, 249* (1875) ; *S, III, X, 282* (1875) ; *D, À Émile Blémont, 575* (1875) ; *A, Sonnet héroïque, 439* (1881) ; *I, Nébuleuses, 928* (1881) ; *J&N, alMP, Langueur, 370* (1883) ; *A, Paraboles, 439* (1884) ; *D, À Ernest Raynaud,*

⁷⁵ Sur la métarime, voir §. 4.1.14.

⁷⁶ Auxquels on peut joindre la forme « redressée » du sonnet renversé *PD, Souvenirs d'hôpital I, 1032* (après 1892), et les sonnets renversés *PS, M, Résignation, 60* (1866) et *PcP, Écrit en marge de « Wilhelm Meister », 545* (1889).

563 (1887); D, À Maurice du Plessys, 577 (1888); D, À François Coppée, 555 (1889); D, Laurent Tailhade, 558 (1889)⁷⁷; D, À Henri d'Argis, 563 (1889); D, À Arthur Rimbaud, 601 (1889); D, À Adrien Remacle, 571 (1890); D, À Charles Vesseron, 573 (1890); D, À Henri Bossanne, 608 (1890); D, À Mme Marie P***, 616 (1890); D, Quatorzain pour tous, 580 (1893); D, À l'aimée, 628 (1893); D, Au Comte de Montesquiou-Fzensac, 629 (1893); PD, Contre la jalousie III, 998 (1893); PD, À Mademoiselle Marthe, 1003 (1893); D, Sur un buste de moi, 605 (1894); PD, Toast, 1013 (1894); D, ApNE, Marceline Desbordes-Valmore II, 642 (1895); BS, Bibliomanie, 970 (1895); BS, Bibliothèques, 970 (1895); BS, L'Arrivée du catalogue, 971 (1895); BS, Désappointement, 972 (1895); BS, Pauca mihi, 973 (1895); PD, Conseil, 1031 (1895); I, Sonnet pour larmoyer, 921 (après 1892); I, À Marcel Schwob, 947 (après 1892); I, À Ernest Delahaye, 948 (après 1892); I, À Félicien Champsaur, 948 (après 1892)⁷⁸; PD, Cordialités II, 994 (après 1892); PD, Acte de foi, 1022 (après 1892).

D'après Cuénot, cette formule de rimes est « bien représentée chez Baudelaire » (1960 : 468). Avec son distique de rimes plates terminal, elle fait penser à une variante du sestette shakespearien. À ce titre, il est intéressant de chercher les textes dans lesquels ce sestette fait suite à un octave rimé (abba, cddc), ce qui laisse supposer une suite de trois quatrains hétérorimiques à rimes embrassées, suivis d'un distique à rime suivie⁷⁹. Ces textes sont au nombre de sept et sont les suivants : PV, Un

⁷⁷ Rimes mixtes. Voir §. 8.5.4.

⁷⁸ Voir §. 3.3.

⁷⁹ On peut relever aussi les sonnet où ce sestette fait suite à un octave à rimes embrassées, mais sur deux rimes seulement (abba, abba). Ceci concerne, sauf erreur, un ensemble de 22 sonnets : PV, Les Dieux, 17 (1861); S, II, IV, I, 268 (1874); S, II, IV, II, 268 (1874); S, II, IV, VI, 270 (1874); S, I, IX, 249 (1875); S, III, X, 282 (1875); A, Sonnet héroïque, 439 (1881); J&N, alMP, Langueur, 370 (1883); A, Paraboles, 439 (1884); D, À Ernest Raynaud, 563 (1887); D, À François Coppée, 555 (1889); D, Laurent Tailhade, 558 (1889); D, À Adrien Remacle, 571 (1890); D, À Mme Marie P***, 616 (1890); D, À l'aimée, 628 (1893); D, Au Comte de Montesquiou-Fzensac, 629 (1893); PD, Toast, 1013 (1894) BS, Bibliomanie, 970 (1895); BS, Bibliothèques, 970 (1895); BS, Pauca mihi, 973 (1895); PD, Conseil, 1031 (1895); I, À Félicien Champsaur, 948 (après 1892). Mais cette séquence rimique me semble peu pertinente à relever, sa haute fréquence n'étant qu'une simple conséquence de la fréquence du schéma (abba, abba) dans les octaves de sonnets.

soir d'octobre, 20 (1862) ; *D*, À *Henri d'Argis*, 563 (1889) ; *D*, À *Charles Vesseron*, 573 (1890) ; *PD*, À *Mademoiselle Marthe*, 1003 (1893) ; *I*, À *Marcel Schwob*, 947 (après 1892) ; *I*, À *Ernest Delahaye*, 948 (après 1892) ; *PD*, *Cordialités II*, 994 (après 1892). Seuls *D*, À *Henri d'Argis*, 563 et *PD*, *Cordialités II*, 994 présentent une ponctuation forte à la fin du vers 12 (un point pour *D*, À *Henri d'Argis*, 563, un point d'exclamation⁸⁰ pour *PD*, *Cordialités II*, 994), qui peut laisser supposer une perception du texte en trois quatrains + un distique, et ce en dépit de la présentation typographique. Mais ces deux poèmes étant des cas isolés, et Verlaine ne se privant pas à l'occasion de disjoindre les frontières métriques des frontières syntaxiques dans ses sonnets, il faut sans doute conclure que Verlaine traite les sonnets rimés (abba, cddc, eff, egg) de la même manière que les sonnets rimés (abab, cdcd, efe, fgg) (voir §. 5.2.6.1.) : il les conçoit sur le modèle français d'un octave suivi d'un sestette, et non sur le modèle anglais de trois quatrains suivis d'un distique.

5.2.10. (abb, cac) :

Corpus : 2 poèmes : *D*, À *Mme Marie A... Pour sa fête*, 607 (1891) ; *PD*, *Pour le Nouvel An*, 1022 (1895).

Ce schéma de rimes enfreint la règle des deux couleurs. Ceci suppose une structure rimique nécessitant un effort important sur le plan de la perception. Mais, pour chacun des deux textes, ce coût perceptif est réduit par des procédés variés : dans *D*, À *Mme Marie A... Pour sa fête*, 607, le mètre employé est relativement court (octosyllabe), ce qui facilite assez considérablement le retour des couleurs rimiques ; dans *PD*, *Pour le Nouvel An*, 1022, les rimes b et c du sestette sont phonétiquement identiques, et ne divergent que par l'appui et la consonne latente finale :

(26) Pour naître mourons ainsi que l'autre année ;
Pour naître, où cela ? Quelle terre ou quels cieux
Verront aborder notre envol radieux ?

Comme la nouvelle année, en Dieu, parbleu !
Soit sous la figure éternelle incarnée,
Soit en qualité d'ange blanc dans le bleu.

⁸⁰ L'interprétation syntaxique de ce point d'exclamation est ambiguë : il peut indiquer une fin de phrase tout aussi bien qu'une fin de proposition, suivie d'une autre par coordination.

5.2.11. (abc, abc) :

Corpus : 1 poème : *D, Pour Marie* ***, 612 (1892).

Ce schéma rimique enfreint trois fois la règle des deux couleurs, et ceci n'est pas compensé par le mètre, puisque le poème est en alexandrins. C'est un hapax dans l'œuvre de Verlaine, qui n'a jamais employé une telle formule de rimes dans ses sizains.

5.3. Sestette à quatre couleurs

(abb, acd) : PD, *Impromptu (Sonnet inachevé)*, 1038 (après 1892).

Si les deux derniers vers de ce texte ne sont pas rimés, c'est sans doute parce que le poème est inachevé (plusieurs membres de vers ne sont même pas écrits), et que la fin du vers 13 manque. Le sestette de ce sonnet était à coup sûr destiné à rimer en (abb, acc).

6. FORMES A CONTAGION RIMIQUE

6.0. Un certain nombre de sonnets ont une ou plusieurs couleurs rimiques qui ont des instances autant dans l'octave que dans le sestette. Ces poèmes nécessitent une étude groupée de leur schéma rimique (mais aussi, éventuellement, de leur nombre de vers et de leur présentation typographique), les formules de rimes de leurs octaves et sestettes ne pouvant être étudiées isolément sans une erreur de perspective.

Ceci dit, la question de l'interdépendance rimique d'un octave et d'un sestette n'est pas simple, et le contenu du relevé des pièces concernées variera selon le point de vue et l'encodage adoptés.

Prenons par exemple le cas de la pièce *L1, À Charles Baudelaire*, 734. L'une des rimes de l'octave est en *-mé*, cependant que l'une des rimes du sestette est en *-ché*. Du strict point de vue rimique (= équivalence de la dernière voyelle masculine et des éventuels phonèmes – effectifs ou latents – subséquents), ces deux rimes n'en font qu'une, et le schéma de rimes global du poème devrait être considéré comme un cas de formule à contagion rimique. Toutefois, la permanence de l'équivalence de la consonne d'appui (quatre instances en *-mé* dans l'octave, deux instances en *-ché* dans le sestette) indique que ces fins de vers ont été conçues par Verlaine comme rimant respectivement en *-mé* et en *-ché*. J'ai donc choisi de ne pas intégrer ce texte dans les cas de sonnets à contagion rimique. La perspective adoptée par Verlaine est peut-être artificielle, elle n'en est pas

moins parfaitement régulière et donc, en un sens, métrique⁸¹.

LI, À Charles Baudelaire, 734 n'est pas un cas isolé : on trouve dans *D*, À mon éditeur I Misère, 594, respectivement dans l'octave et le sestet, des rimes en *-tion* et en *-son*.

Dans *B*, *XX I*, 686 et *D*, À Edmond Lepelletier, 599 le problème est un peu différent. Les deux rimes diffèrent essentiellement par le nombre (*-ère* et *-ères* pour *B*, *XX I*, 686 et *-omes* / *-omme* pour *D*, À Edmond Lepelletier, 599). On sait que Verlaine s'est parfois affranchi de l'équivalence en « nombre »⁸² dans ses rimes (voir Billy 2000b), ce genre de rime pose donc à peu près le même problème que *-tion* face à *-son*.

6.1. Listes

Ces réserves faites, voici la liste des sonnets de Verlaine qui ont été retenus comme concernés par la contagion rimique :

Sonnets standards : *J&N*, *J*, *S&AV*, Sonnet boiteux, 323 (1873) ; *I*, *Puero debetur reverentia*, 931 (1884) ; *D*, À Rodolphe Darzens, 607 (1889) ; *D*, À Léon Cladel, 611 (1892) ; *D*, À un passant, 618 (1893) ; *D*, Gabriel de Yturri, 629 (1893) ; *D*, *ApNE*, Pour « la Plume » II, 636 (1893) ; *ILP*, Dernier Espoir, 821 (1893) ; *D*, À ***, 588 (1894) ; *D*, Pour la même, 589 (1894) ; *D*, À Mlle Eveline, 603 (1894) ; *D*, Sonnet pour la Kermesse du 20 juin 1895 (Caen), 639 (1895) ; *I*, Pour Mademoiselle E... M..., 956 (après 1892).

Sonnets renversés : *D*, À Louis et Jean Jullien, 569 (1889) ; *PD*, Le Charme du Vendredi Saint I, 986 (1893).

On remarque que la plupart de ces pièces appartiennent à l'œuvre tardive du poète.

⁸¹ Pour un point de vue assez différent parce que beaucoup plus général sur la métricité ou non métricité des consonnes d'appui à la rime, voir Aroui, à paraître, §. 2.1.

⁸² A la suite de Billy (2000b : f 18), je prends ici la notion de « nombre » dans un sens purement métrique, et non pas grammatical, de même qu'il faut distinguer le « genre » métrique du « genre » grammatical. Le mot *temps*, par exemple, du point de vue du nombre métrique, est pluriel, même si grammaticalement il peut être singulier.

6.2. Sonnets standards

6.2.0. Je pense qu'il faut distinguer ici les sonnets qui, en sus de la contagion rimique, présentent des phénomènes de répétition de mots en fin de vers.

6.2.1. Sonnets standards sans répétitions

6.2.1.0. Pour faciliter la consultation, je classe les poèmes de ce paragraphe selon l'ordre alphabétique de leur schéma de rimes. En effet, tous sont construits sur des schémas rimiques globaux différents.

6.2.1.1. (abab, baba, bcc, bdd) : *D, À Mlle Eveline, 603* (1894).

L'octave et le sestet de ce sonnet sont rimiquement suffisants quand ils sont pris de manière autonome. Le sestet est alors à rapprocher de la forme (abb, acc).

C'est uniquement la reprise de la couleur b de part et d'autre de l'octave et du sestet qui fait de ce sonnet une forme « à contagion rimique ». A ce titre, il est intéressant de noter que Verlaine a souligné la chose en instanciant la première occurrence de la rime b dans le sestet par le vers suivant :

(27) Mais où va donc mon sonnet ?

6.2.1.2. (abab, ccde, eda, bba) : *D, Pour la même, 589* (1894).

Ce schéma rimique est tout à fait intéressant. On dirait que Verlaine a d'abord composé un sonnet rimé (abab, abba, ccd, eed), puis en a pris le deuxième quatrain pour en rejeter les quatre vers à la fin du poème. La présentation typographique standard en deux quatrains suivis de deux tercets camoufle ce procédé. Cette hypothèse de formation de notre formule de rimes par un processus de déplacement est encore confirmée par l'autonomie syntaxique des quatre derniers vers :

(28) Mais surtout elle est sotte, démerite

Pire à mes yeux que tous maux sous les cieux
Et, tort non moindre en surplus à mes yeux,
Elle a le don qui fait que je m'irrite.

Sur le plan sémantique, la « remise » en place des quatre derniers vers après les quatre premiers donnerait un résultat un peu curieux, quoique

encore compréhensible.

Ce texte, dont le dernier vers signifie un certain emportement du locuteur, rappelle la tradition classique du sonnet « licencié » ou « libertin », dans lequel « l'auteur feignait de violer les règles par emportement poétique ou par entraînement de passion » (Asselineau 1875 : XVIII). Mais il rappelle surtout le sonnet que Morier appelle « polaire » (1998 : 1092), et dans lequel les deux quatrains sont placés aux deux extrémités du poème. Morier (*ibid.*) attribue à tort la paternité du sonnet polaire à Brizeux, qui ne l'a jamais pratiqué ; il le signale aussi chez Joséphin Soulay et chez Baudelaire, qui a effectivement écrit un poème, intitulé *L'avertisseur*, dans cette forme (cf. Baudelaire 1972 : 218-219). Il est possible que Verlaine se soit inspiré de ce texte, qui a été publié pour la première fois en revue en 1861, puis repris en 1866 dans le premier *Parnasse contemporain*, avant d'être intégré dans la troisième édition des *Fleurs du Mal*.

6.2.1.3. (abba, abba, cdc, dbb) : *D, Sonnet pour la kermesse du 20 juin 1895 (Caen), 639 (1895)*.

Tout ce qui distingue cette formule rimique du schéma (abba, abba, cdc, dee), dont le sestet a été étudié au §. 5.2.6., est le retour de la couleur b à la fin du poème.

6.2.1.4. (abba, babb, acd, cde, e) : *D, ApNE, Pour « la Plume » II, 636 (1893)*. Sonnet de 15 vers.

Sur ce poème, voir le §. 2.2.2.

6.2.1.5. (abba, ccca, dda, eee) : *D, Gabriel de Yturri, 629 (1893)*.

Dans ce texte, la rime d ne se différencie de la rime b que par sa consonne d'appui (-gnées au lieu de -nées) ; encore ces deux consonnes ne diffèrent-elles l'une de l'autre que par un seul trait pertinent (dentale vs. palatale). On pourrait donc concevoir le sonnet comme rimé (abba, ccca, bba, ddd).

L'aspect le plus saillant de cette formule de rimes est, à deux reprises, le retour consécutif de trois instances d'une même rime. Ceci me fait penser que Verlaine a peut-être conçu ce texte comme un sonnet où quatrains et tercets alternent, les tercets étant monorimiques, puis a décidé de masquer, une nouvelle fois (voir §§. 6.2.1.2. et 6.2.2.5.) cette structure insolite par une présentation typographique standard en deux quatrains et deux tercets consécutifs. D'après Morier (1998 : 1093), le sonnet du type quatrain + tercet + quatrain + tercet se rencontre chez Mendès, mais je

n'ai pu vérifier la chose.

6.2.1.6. (abba, ccde, ffe, dgg) : *ILP, Dernier Espoir*, 821 (1893).

Comme le poème précédent, ce sonnet est conçu sur le principe d'une alternance entre quatrains et tercets, masquée par une présentation typographique académique. Mais ici, les « tercets » camouflés forment une suite de rimes suivies ; les « quatrains » reconstitués, quant à eux, sont construits sur des rimes différentes. Lors de la prépublication du poème dans *La Plume* le 1^{er} novembre 1893, la présentation typographique du texte correspondait à sa structure métrique (voir Verlaine 1989 : 1289). La syntaxe autorise une partition du poème en 4-4-3-3 vers autant qu'en 4-3-4-3 vers. Voici pour preuve les vers 5 à 11 :

(29) Sur cet arbre, été comme hiver,
Un oiseau vient qui chante clair
Sa chanson tristement fidèle.
Cet arbre et cet oiseau c'est nous :

Toi le souvenir, moi l'absence
Que le temps – qui passe – recense...
Ah, vivre encore à tes genoux !

6.2.1.7. (abba, cdcd, cec, eff) : *I, Pour Mademoiselle E... M...*, 956 (après 1892).

La formule de rimes du sestette est une variation du schéma (aba, bcc), avec ceci de particulier que la rime a est ici la rime c de l'octave.

6.2.2. Sonnets standards avec répétitions

6.2.2.0. Ici, étant donné le nombre relativement faible des poèmes traités, et le peu de pertinence de classement d'un schéma de rimes sans prendre en compte le schéma de répétitions, j'ai opté pour une présentation par ordre chronologique.

6.2.2.1. *J&N, J, S&AV, Sonnet boiteux*, 323 (1873) : (abab, cdcd, eff, ghc).

Si ce sonnet est « boiteux », c'est surtout dans son schéma rimique. La seule véritable rime du sestette (schéma : (abb, cde)) est Sohos : hâos :

(30) Tout l'affreux passé saute, piaule, miaule et glapit
Dans le brouillard rose et jaune et sale des Sohos
Avec des *indeeds* et des *all rights* et des *hâos*.

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

207

Non vraiment c'est trop un martyr sans espérance,
 Non vraiment cela finit trop mal, vraiment c'est triste :
 Ô le feu du ciel sur cette ville de la Bible !

A côté de cela, « glapit », « triste » et « Bible » sont équivalents par leur dernière voyelle masculine. « Bible » apparaissait déjà à la rime au cinquième vers de l'octave (répétition) ; quant au vers 13, il reprend pour l'essentiel, en ordre inversé, les deux parties du vers 1 ; « espérance » est vraiment sans aucun équivalent. Le premier quatrain est tout en rimes masculines, le second tout en rimes féminines. Il en est de même pour les tercets.

6.2.2.2. 1, *Puero debetur reverentia*, 931 (1884) : (abba, abba, aca, cdd).

Cette formule de rimes est dérivée de (abba, abba, cdc, dee). Elle se distingue d'une part par le retour de la rime a de part et d'autre de l'octave et du sestet, d'autre part par la répétition du mot « chevaux » à la fin des vers 1 et 9. En fait, le vers 9,

(31) (a) Et si j'avais cent fils, ils auraient cent chevaux

est une variation du vers 1 :

(31) (b) Moi, si j'avais vingt fils, ils auraient vingt chevaux

(et ce premier vers est lui-même un emprunt à Emile Deschamps, ainsi que le signale une épigraphe au poème).

6.2.2.3. D, *À Rodolphe Darzens*, 607 (1889) : (abab, cdcd, aee, aff). Le sestet de ce poème, qui est une variation sur la forme (abb, acc), débute par une reprise du premier vers du poème. Ainsi un parallélisme fort est établi entre l'octave et le sestet, qui tous deux commencent de la même manière.

6.2.2.4. (abab, cdcd, efe, fdd) : D, *À Léon Cladel*, 611 (1892).

Dans ce texte encore, l'octave et le sestet, pris indépendamment, sont rimiquement saturés. Mais le sestet a la particularité d'instancier dans ses deux derniers vers la quatrième rime de l'octave, en reprenant de plus l'un de ses mots-rimes. Les quatorze mots-rimes du poème sont, dans l'ordre, les suivants :

excessif	mort	voulus	ressuscité
aimais	mieux	volonté	glorieux
vif	effort	absolus	mieux
jamais	cieux		

La perception du retour de la couleur *d*, après un espace de quatre vers, est facilitée par la brièveté du mètre utilisé (le pentasyllabe) ; la répétition du mot-rime est également aisément perceptible, car c'est presque le vers dans son entier qui est répété (toute l'expression « *vie en mieux* » est récurrente).

6.2.2.5. (abba, aabc, cde, ffe) : *D, À un Passant, 618* (1893).

Ici, pour les besoins de l'exposé, le poème nécessite d'être cité dans son entier :

(32) *À un Passant*

Mon cher enfant que j'ai vu dans ma vie errante,
 Mon cher enfant, que, mon Dieu, tu me recueillis,
 Moi-même pauvre ainsi que toi, purs comme lys,
 Mon cher enfant que j'ai vu dans ma vie errante !

Et beau comme notre âme pure et transparente,
 Mon cher enfant, grande vertu de moi, la rente
 De mon effort de charité, nous, fleurs de lys !
 On te dit mort... Mort ou vivant, sois ma mémoire !

Et qu'on ne hurle donc plus que c'est de la gloire
 Que je m'occupe, fou qu'il fallut et qu'il faut...⁸³
 Petit ! mort ou vivant, qui fis vibrer mes fibres,

Quoi qu'en aient dit et dit tels imbéciles noirs,
 Compagnon qui ressuscitas les saints espoirs,
 Va donc, vivant ou mort, dans les espaces libres.

Cette forme, comme celle vue au §. 6.2.1.2., semble être construite sur le principe d'un déplacement en fin de poème d'un des quatrains de l'octave ; encore une fois (voir §. 6.2.1.2.), la présentation typographique

⁸³ L'édition de la Pléiade place là deux points au lieu de trois, une coquille de toute évidence, comme le prouve si besoin est la consultation des autres éditions (Verlaine 1960 : 185, Verlaine 1992 : 340).

standard en deux quatrains suivis de deux tercets cache cette permutation, bien que les quatre derniers vers aient une forte unité sémantique. Il est intéressant de noter que sous sa première forme, lors de sa prépublication dans *La Plume* du 15 janvier 1893, ce texte consistait typographiquement en deux tercets encadrés par deux quatrains (voir Verlaine 1989 : 1249). Verlaine a peut-être modifié cette présentation pour se démarquer de Baudelaire, ou pour produire une discordance recherchée entre la structure métrique et la forme typographique.

Mais quatre points essentiels différencient ce poème du précédent :

– Les quatre derniers vers ne sont pas construits sur les mêmes rimes que les quatre premiers ;

– La rime b du premier quatrain est reprise au vers sept qui, moyennant le principe de construction du sonnet « polaire », devrait ouvrir une nouvelle rime ;

– Le vers dix, qui justement devrait rimer avec le vers 7, reste sans rime ;

– enfin, certaines des « rimes » sont en fait des répétitions de fin de vers, voire de vers complets (vv. 1 et 4).

6.2.2.6. *D, À ****, 588 (1894) : (abba, abba, cca, dda).

Le schéma du sestette est une variation de la formule (aab, ccb), mais avec reprise en fin de tercets de la rime a de l'octave. La structure des mètres, non soulignée par la présentation typographique, est riche et complexe. Le dernier vers, l'« alexandrin »

(33) (a) À cette mauvaise criarde, et ça vaut mieux !

inclut en son entier le vers initial, un ennéasyllabe :

(33) (b) Mauvaise criarde, et ça vaut mieux

Il y a donc non seulement relation de répétition entre ces deux vers, mais aussi relation d'inclusion. Ce retour du début du poème à la fin du texte produit une structure de bouclage.

6.3. Sonnets renversés

6.3.0. Il n'y a que deux pièces à contagion rimique qui sont des sonnets renversés : *D, À Louis et Jean Jullien*, 569 (1889) ; *PD, Le Charme du Vendredi Saint I*, 986 (1893).

6.3.1. *D, À Louis et Jean Jullien, 569* (1889) : (aab, ccb, dbbd, beeb).

Variation renversée sur le schéma (abba, abba, cdd, cee). La rime b possède des instances dans toutes les « strophes », se substituant à deux des rimes qu'on attendrait dans l'octave. Le caractère renversé du sonnet est signalé au vers 4 :

(34) Ce sonnet les jambes en l'air

Mais la récurrence continue de la rime b ne l'est pas.

6.3.2. *PD, Le Charme du Vendredi Saint I, 986* (1893) : (aaa, bbb, acac, adda).

On a vu plus haut (§. 2.2.4.) la complexité de *PD, Le Charme du Vendredi Saint II, 987*. Celle de *PD, Le Charme du Vendredi Saint I, 986*, qui le précède, l'est guère moins (voir §. 3.4.4.5.). Le sonnet ne possède que quatre rimes, la rime a apparaît à la fois dans l'octave et dans le sestet. Seule la deuxième strophe ne l'instancie pas, parce que le sestet est constitué de deux tercets monorimiques. Cette rime, qui a sept instances (sur 14 vers !), est construite sur le timbre -ment ; quatre des sept mots qui la réalisent sont des adverbes en -ment. On a envie de parodier Molière : « J'aime *admirablement*, j'aime *adorablement* : / Ces deux adverbes joints font magnifiquement »⁸⁴.

La rime des vers 12 et 13, *diable : irrémédiables* enfreint la règle du nombre métrique.

7. LES METRES UTILISES

7.0. Seront pris en compte ici les 247 sonnets du corpus de base. Les poèmes *César Borgia* et *Henri III* signalés à la note 4 ne seront traités qu'en note.

7.1. Sonnets monométriques

7.1.1. En monosyllabes

Un poème : *AZ, Sur un poète moderne, 166* (1871).

Plusieurs poètes se sont amusés à composer un ou des sonnets monosyllabiques. Les anthologies et ouvrages techniques citent toujours

⁸⁴ Sur ce type de rimes, voir Aroui, à paraître, §. 6.2.

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

211

le sonnet intitulé *Sur la mort d'une jeune fille* de Jules de Rességuier, qui est plutôt du genre sérieux. Mais c'est davantage dans le genre fantaisiste que les sonnets monosyllabiques sont à chercher. Le seul *Album zutique*, composé aux alentours de 1871, et auquel a participé Verlaine, en contient quatorze, signés Germain Nouveau (trois fois), Léon Valade (cinq fois), Charles Cros (deux fois), Cabaner, Rimbaud, Henri Cros, et enfin Paul Verlaine, pour ce AZ, *Sur un poète moderne*, 166 (voir *Album zutique*, 1981). Notons que Verlaine n'est jamais revenu à pareille fantaisie par la suite.

7.1.2. En tétrasyllabes

Un poème : D, *À Bibi-Purée*, 617 (1894).

Pour dépeindre le personnage pittoresque de Bibi-Purée, Verlaine a choisi un mètre tout aussi « pittoresque », du moins en monométrie, le tétrasyllabe. Le poème se démarque encore par son schéma de rimes, renversé et irrégulier (voir §. 3.4.4.4.).

7.1.3. En pentasyllabes

Deux poèmes : D, *À Rodolphe Darzens*, 607 (1889) ; D, *À Léon Cladel*, 611 (1892).

Ces deux poèmes sont métriquement fort proches : ils sont entièrement constitués de rimes masculines, et ont des schémas de rimes similaires, à ceci près que les rimes des vers 9 à 12 sont embrassées dans D, *À Rodolphe Darzens*, 607 et croisées dans D, *À Léon Cladel*, 611. D, *À Rodolphe Darzens*, 607 a un vers qui est répété (voir §. 6.2.2.3.), et D, *À Léon Cladel*, 611 réduit la répétition à la fin du vers (voir §. 6.2.2.4.).

7.1.4. En hexasyllabes

Deux poèmes : D, *À Mlle Adèle*, 606 (1894) ; D, *Frontispice pour une année de « la Plume »*, 636 (après 1892).

On remarque que les deux poèmes sont des productions tardives. Sur D, *À Mlle Adèle*, 606, voir §§. 4.1.2., 5.2.1. et 8.2.13.

7.1.5. En heptasyllabes

5 poèmes : D, *À Stéphane Mallarmé*, 557 (1889) ; D, *À Jean Moréas*, 557 (1889) ; D, *À Paterne Berrichon*, 567 (1889) ; D, *À Mlle Eveline*, 603 (1894) ; D, *Pour Mlle D. A.*, 620 (1894).

A partir d'ici, le corpus commence à être un peu conséquent, encore qu'il ne soit constitué que de pièces tardives et de circonstance.

7.1.6. En octosyllabes

42 poèmes : PS, C, *Femme et chatte*, 74 (1866) ; P, IA, *Printemps*, 488 (1867) ; P, IA, *Été*, 488 (1867) ; J&N, J, S&AV, *Écrit sur l'Album de*

Mme N. de V., 324 (1869); *PclBC&RsP*, *Le bon disciple*, 215 (1872); *S*, III, VIII, 281 (1874); *P*, *L'Impudent*, 509 (1887); *D*, *Léon Bloy*, 559 (1889); *D*, *À Louis et Jean Jullien*, 569 (1889); *D*, *À Henri Mercier*, 571 (1889); *D*, *À Léon Vanier I*, 595 (1889); *D*, *Au Docteur Guillard*, 569 (1890); *D*, *À Emile Le Brun*, 570 (1890); *D*, *À Charles Vesseron*, 573 (1890); *D*, *À Rodolphe Salis*, 611 (1890); *D*, *A Mme Marie P****, 616 (1890); *PD*, *À Eugène Carrière*, 982 (1890); *D*, *À Mme Marie A... Pour sa fête*, 607 (1891); *D*, *À Max Rosa*, 609 (1891); *D*, *À A. DuVigneaux trop fougueux adversaire de l'orthographe phonétique*, 610 (1891); *D*, *À Mlle Renée Zilcken*, 602 (1892); *I*, *À la Seule*, 958 (1892); *D*, *À E... I*, 590 (1893); *D*, *À mon éditeur I Misère*, 594 (1893); *D*, *À mon éditeur II Richesse*, 594 (1893); *D*, *Au Compagnon Lartigue*, 613 (1893); *D*, *Au Vicomte de Lautrec*, 619 (1893); *D*, *À Francis Poicteviñ*, 625 (1893); *D*, *À E... En lui offrant « Mes prisons »*, 627 (1893); *D*, *Gabriel de Yturri*, 629 (1893); *ILP*, *Dernier Espoir*, 821 (1893); *I*, LIX, 954 (1893); *PD*, *Contre la jalousie III*, 998 (1893); *D*, *À Edmond Lepelletier*, 599 (1894); *D*, *Sur un buste de moi*, 605 (1894); *PD*, *Toast*, 1013 (1894); *D*, *ApNE*, *Sonnet pour la kermesse du 20 juin 1895 (Caen)*, 639 (1895); *I*, *Sonnet pour Larmoyer*, 921 (après 1892); *I*, *A propos d'un Procès intenté à un archevêque français*, 934 (après 1892); *I*, *Pour Mademoiselle E... M...*, 956 (après 1892); *PD*, *Hôpital*, 1011 (après 1892); *PD*, *Souvenirs d'hôpital I*, 1032 (après 1892).

Verlaine a pratiqué le sonnet octosyllabique à toutes les époques, et dans tous les genres : poèmes érotiques, religieux, de circonstance, etc. Les 42 textes composés dans cette forme représentent 17% de sa production sonnetiste. Un chiffre important, indiscutablement.

7.1.7. En ennéasyllabes

7.1.7.0. Il existe différents mètres composés d'un total de neuf syllabes, tous sont des mètres composés, si bien que la notion d'« ennéasyllabe » n'a guère de pertinence métrique en elle-même, puisqu'elle ne permet pas de spécifier de quel mètre il s'agit⁸⁵. Tous ces mètres sont très rares. On trouve le {4-5}, le {5-4}, le {3-6}, le {3-3-3}... (voir Quicherat 1850 : 185-186 et 533-534). A ce jour, les vers de neuf syllabes de Verlaine n'ont pas été étudiés avec toute l'attention qu'ils méritent

⁸⁵ Elle est par contre pertinente quand il s'agit d'étudier la présentation typographique des vers, tous les « ennéasyllabes » devant être alignés sur une même marge, quelle que soit leur constitution métrique interne.

(voir néanmoins Aquien / Honoré 1997 : 42-48) ; notre poète a semble-t-il pratiqué le {4-5} (parfois mélangé à du {5-4}), et le {3-6} (qu'il a mélangé à du {6-3}) ; mais il s'est complu aussi à composer des poèmes en vers de 9 syllabes dénués de structuration métrique en sous-vers, si bien que leur métricité est toute théorique, et ne saurait être perçue autrement qu'en comptant sur ses doigts (voir la « loi des huit syllabes » de Cornulier 1982 : 11-35).

Ci-dessous, je recense les sonnets monométriques de Verlaine composés de vers de 9 syllabes, en ébauchant une tentative de classement par mètres, mais ce n'est qu'une esquisse qui devrait être revue à la lumière d'une étude systématique (à venir, espérons-le) de tous les vers de 9 syllabes composés par Verlaine.

7.1.7.1. Ennéasyllabe {4-5} et {4-5/5-4} : deux poèmes : *J&N, J, S&AV, Vendanges, 331* (1873) ; *D, À Charles de Sivry, 573* (1890).

J'ai classé *J&N, J, S&AV, Vendanges, 331* dans cette catégorie à cause de son sestette, qui est très nettement composé de vers césurés {4-5}. Par contre, l'octave semble être composé d'ennéasyllabes non césurés, à la métricité toute théorique.

D, À Charles de Sivry, 573 semble pour l'essentiel composé d'un mélange de {4-5} et de {5-4}, mais les vers 5, 13 et 14 restent problématiques avec cette analyse :

- (35) (a) vers 5 : Nous voilà, non sans quelques travaux,
 (b) vers 13 : Qu'à défaut d'un trésor moins subtil
 (c) vers 14 : Nous donnèrent ces ainsi soit-il.

Le vers 5 peut à la rigueur être considéré comme un {5-4}, l'expression « non sans » étant une locution prépositionnelle ayant à peu près la valeur phonologique d'une préposition dissyllabique telle que « avec »⁸⁶ (on sait que, dans un mètre composé tel que l'alexandrin, classique, seules les prépositions monosyllabiques sont systématiquement évitées à la césure – voir Quicherat 1850 : 17-18).

⁸⁶ Cependant, Holowacz (1997 : 102) classe parmi la catégorie des proclitiques l'expression « non » dans les locutions « non plus » et « non pas », et on pourrait faire de même ici. On sait que la catégorie des proclitiques est moins déviante à la césure, à l'époque de Verlaine, que celle des voyelles masculines antérieures à la dernière voyelle stable du mot (voir Gouvard 2000), comme le *a* de « avec ».

7.1.7.2. Ennéasyllabe {3-6/6-3} : un poème : *D, J.-K. Huysmans, 556* (1889).

L'analyse {3-6/6-3} s'impose pour ce poème, moyennant une coupe analytique⁸⁷, ainsi qu'en témoigne le vers suivant :

(36) (a) vers 2 : Elle existe mais il faut la voir,

Deux vers restent problématiques avec cette analyse, les vers 7 et 11 :

(36) (b) vers 7 : Mais point ne s'agit de bagatelle

(c) vers 11 : Humanité, crasses et cacas !

7.1.8. En décasyllabes

7.1.8.0. Contrairement à l'ennéasyllabe, le « décasyllabe » verlainien a été très bien étudié à ce jour (voir Bobillot 1993, Cornulier 1996, Holowacz 1997, Cornulier 2000), dans des analyses souvent convergentes. La description succincte de la structure du ou des mètres utilisés dans les sonnets verlainiens en « décasyllabes » donnée ci-dessous tire largement parti de ces articles.

En poésie française classique, la notion de « décasyllabe » n'a pas plus de pertinence que celle d'« ennéasyllabe » (voir §. 7.1.7.0.). Mais elle en gagne peut-être une pour l'œuvre tardive de Verlaine (à partir de 1887 environ), quand celui-ci commence à composer des poèmes où le {4-6/6-4} et le {5-5} semblent se mélanger, ou même des poèmes pour lesquels il paraît impossible de dégager avec quelque régularité des sous-mesures (voir Holowacz 1997 : 114 et Cornulier 2000 : 259).

7.1.8.1. Décasyllabes {4-6} et {4-6/6-4}

10 poèmes : *PV, Imité de Catulle II, 13* (1861) ; *P, Allégorie, 485* (1867) ; *P, IA, Per amica silentia, 487* (1867) ; *S, III, IX, 282* (1872) ; *J&N, J, alMP, L'Aube à l'envers, 375* (1882) ; *D, Quatorzain pour tous, 580* (1893) ; *I, Pour Moréas, 911* (après 1892) ; *I, L'Éternel Sot, 911* (1893) ; *PD, Quand même, 1021* (1894) ; *BS, Pauca mihi, 973* (1895).

PV, Imité de Catulle II, 13 est tout entier constitué de {4-6} (voir Holowacz 1997 : 103-104).

Il en est de même pour *P, Allégorie, 485*, qui ne fait l'objet sur sa quatrième voyelle d'aucun des quatre marquages « C », « P », « M » et « F » de la méthode métricométrique de Cornulier (voir Cornulier 1995 :

⁸⁷ Sur cette notion, voir Cornulier 1982 : 113-116 et 270-271.

275-276), mais dont le vers 13 comporte le comparatif *comme* sur sa quatrième position métrique :

(37) Banale comme un décor d'opéra

On sait que dans ce genre de comparaisons à construction elliptique *comme* « peut avoir un statut syntaxique proche de celui de la préposition » (Riegel / Pellat / Rioul 1997 : 515) ; peut-être faudrait-il donc attribuer le marquage « P4 » (préposition monosyllabique en position 4) à ce vers.

P, IA, Per amica silentia, 487 contient un vers {6-4}, contre 13 vers {4-6} (voir Cornulier 1996 : 98), parmi lesquels on remarquera le vers 3, qui comprend à nouveau le comparatif *comme* en quatrième position métrique⁸⁸.

S, III, IX, 282 : un seul vers {6-4}, en contexte {4-6}, le vers 12 :

(38) A travers le couchant sanguinolent,

J&N, J, alMP, L'aube à l'envers, 375 est entièrement constitué de vers {4-6}, mais l'un de ces vers est M4 :

(39) Où les bateaux-omnibus et les trains

On remarque toutefois qu'on se trouve ici à la frontière des deux morpho-lexèmes constitutifs d'un mot composé. Gouvard (2000 : 206) propose d'étiqueter « L » ce type de syllabe. Il est clair que ce marquage est moins fort que le marquage « M » proprement dit.

Sur la base des critères métricométriques, *D, Quatorzain pour tous, 580* est composé d'un mélange de {4-6} et de {6-4} (voir Holowacz 1997 : 104). Les vers 2, 3, 4, 5, 9, 11, 12 et 14 sont des {4-6} ; les vers

⁸⁸ Dans Aroui (1996 : 559), j'avais proposé d'ajouter aux critères métricométriques un critère « &n », inspiré de Billy (1192 : 810-811), et comprenant les conjonctions et membres de locutions conjonctives *mais, ou, et, donc, or, ni, car, bien, comme, quand, que, tel, telle*. Ce critère s'appliquerait ici. Mais c'est un critère établi sur une base syntaxique, et il faudrait essayer d'évaluer sa pertinence sur le plan (morpho)phonologique, le seul vraiment pertinent pour la métricométrie. Il serait intéressant de connaître le degré de fréquence de ces mots à la césure chez les poètes classiques ou romantiques.

216

JEAN-LOUIS AROUI

1, 6, 7, 8 et 13 sont des { 6-4 }. Le vers 10 peut être analysé autant comme un { 4-6 } que comme un { 6-4 } :

(40) Intelligent et beau pour rire ainsi

Sur le plan perceptif, la relative majorité du { 4-6 } dans ce poème, ainsi que l'habitude de voir dans le { 6-4 } un mètre d'accompagnement, me font percevoir à la lecture de ce vers un { 4-6 }.

D'après l'édition de la *Pléiade* (Verlaine 1989 : 911), ainsi que l'édition du Club du meilleur livre (Verlaine 1960 : 1908), le vers 11 de *I, Pour Moréas, 911*, dans l'édition originale, est un « vers faux » :

(41) (a) Vent fou moi-même et cœur si fou

Les deux éditeurs corrigent le texte de la manière suivante :

(41) (b) Vent fou moi-même, hélas ! et cœur si fou

Mais ils ne précisent pas si cette correction a été faite *ad hoc* ou s'inspire de quelque manuscrit non signalé. En l'absence d'informations complémentaires, il est permis de penser que ce poème pourrait prendre place parmi nos sonnets bimétriques (§. 7.2.). Bien sûr, *Invectives* est un recueil posthume, et on peut douter du caractère achevé de ce texte ; néanmoins, on le verra, ce ne serait pas la seule fois où Verlaine se serait permis de glisser un vers « faux » dans un contexte « monométrique ». Même après correction de ce vers, la « monométrie » du poème, à savoir un mélange de { 4-6 } et de { 6-4 }, est mise en difficulté par deux vers qui ne sont ni des { 4-6 } ni des { 6-4 } :

(41) (c) Et F.-A. Cazals que tant on renomme

(d) Peut-être serais-je trop insolent

Le premier de ces deux vers peut-être rythmé en { 5-5 }. On aurait donc ici un poème caractéristique de ce que Cornulier appelle le « mixte ». Mais le second est tout à la fois M4, M5 et F6 ; on peut néanmoins y voir un { 5-5 } à coupe analytique (vers « s4 » d'après les critères de Cornulier 1995 : 276).

I, L'Éternel Sot, 911 est constitué d'un mélange de { 4-6 } et de

{6-4}. Le seul vers qui fait difficulté est le vers 12 :

(42) Car il n'est pire pédant pour déplaire

On peut y voir un {4-6} à coupe analytique.

PD, Quand même, 1021 est encore un mélange de {4-6} et de {6-4}. Le vers le plus problématique est le suivant :

(43) Ton manque de toute philosophie,

On peut y voir un {4-6} P4, le second sous-vers étant « détaché », selon la terminologie de Cornulier (1995 : 247), c'est à dire que, malgré l'« enjambement » de la césure, « il a une certaine cohérence en soi, et en particulier est un syntagme, au moins virtuellement ».

BS, Pauca mihi, 973 est à nouveau un poème constitué d'un mélange de {4-6} et de {6-4} (avec une majorité de {4-6}). Le vers qui pose le plus de difficultés de ce point de vue est le vers 4 :

(44) De verres à me trahir résolu :

En contexte majoritairement {4-6}, il faut sans doute y voir un {4-6} P4.

7.1.8.2. Décasyllabes {5-5}

3 poèmes : *PS, M, Résignation, 60* (1866) ; *P, IA, Pensionnaires, 486* (1867) ; *AZ, La Mort des cochons, 165* (1871).

On remarque que, dans ses sonnets, Verlaine n'a pratiqué le {5-5} que dans sa jeunesse, contrairement à ce qui se passe pour les sonnets en {4-6}, que l'on trouve à peu près tout au long de sa carrière.

PS, M, Résignation, 60 et *P, IA, Pensionnaires, 486* sont tout entiers constitués de {5-5} impeccables, aucun de leurs vers ne pose des problèmes d'analyse métrique. On pourrait penser que cela est normal à la date de leur publication, mais, si l'on observe l'ensemble du corpus verlainien, on observe que « les CPMF5 en Contexte métricométrique 5-5, qui sont proportionnellement plus de trois fois plus nombreux que les CPMF4 en Contexte-mt 4-6⁸⁹, sont aussi plus précoces, apparaissant dès

⁸⁹ Chez Cornulier, les soulignements de 4 et de 4-6 neutralisent l'orientation de la séquence étudiée : ainsi, 4-6 signifie « 6-4 » tout autant que « 4-6 », et CPMF4 signifie tout autant « CPMF4 » que « CPMF6 ».

les *Poèmes saturniens* (4 cas) [...], et sont proportionnellement plus discordants, notamment du point de vue de la cohérence de l'éventuel second hémistiche » (Cornulier 2000 : 255-256).

AZ, *La Mort des cochons*, 165, plus tardif que les deux textes précédents, et composé (en collaboration avec Léon Valade) dans un contexte radicalement autre (*l'Album zutique*), est tout différent. Trois vers, les vers 6, 8 et 10, sont C5 :

- (45) (a) Nous pomperons les vieillards les moins beaux
 (b) Nous humerons la candeur des bobos.
 (c) Nous irons dans un lupanar antique

On sait que ce poème est une parodie de *La Mort des amants* de Baudelaire. *La Mort des amants* ne contient aucun vers CPMF5. Toutefois, l'usage de proclitiques à la césure est bien attesté chez Baudelaire, au moins dans ses alexandrins (voir Gouvard 2000 : 146-154 et 172-178). Il est probable que Verlaine et Valade aient voulu mettre en valeur cet aspect de la métrique de Baudelaire⁹⁰. Dans l'étude, publiée pour la première fois en 1865, qu'il a consacrée à Baudelaire, Verlaine (1972 : 611-612) relève, commente et approuve ce type de vers chez l'auteur des *Fleurs du Mal*.

7.1.8.3. Décasyllabes mixtes et décasyllabes « N'importe quoi »

Deux poèmes : *D, À Raoul Ponchon*, 560 (1889) ; *PD, Acte de Foi*, 1022 (après 1892).

D, À Raoul Ponchon, 560 a été assez abondamment commenté. Holowacz (1997 : 106) y voit un poème qui change de mètre au moment du passage de l'octave au sestette. L'octave serait en {4-6/6-4}, et le sestette en {5-5}. Cette analyse est problématique, particulièrement pour le premier quatrain de l'octave. Voici ce quatrain dans son ensemble :

- (46) (a) Vous aviez des cheveux terriblement ;
 Moi je ramenaï désespérément ;
 Quinze ans se sont passés, nous sommes chauves
 Avec, à tous crins, des barbes de fauves.

⁹⁰ Sur ce point, le texte de Verlaine et Valade est plus un « pastiche » qu'une « parodie », le trait « stylistique » imité n'étant pas dans le texte d'origine (voir note 10).

Le vers 2 est M4 et M6. Holowacz (1997 : 110) opte pour une analyse de ce vers en {6-4}, soulignant que l'« On peut déduire le sens de « éspèremment » de « dés + éspèremment ». Au vers 4, le déterminant « tous » « échappe aux critères C et P » (Cornulier 2000 : 283), ce qui n'empêche que le rythme {5-5} s'impose. Cornulier (*ibid.*) remarque, avec raison me semble-t-il, que l'on a dans ce quatrain une séquence qui peut être métriquement analysée en {6-4} / {5-5} / {6-4} / {5-5}, même s'il souligne qu'il y a là pour lui un « rythme cahoté » (2000 : 284) plutôt qu'une « séquence [...] régulière » (2000 : 283). Le mélange du {6-4} et du {5-5} peut surprendre, mais c'est un usage marginalement attesté, d'abord, moyennant une alternance régulière, dans un poème du parnassien Armand Renaud (cf. Martinon 1989, répertoire, p. 9), puis, de manière moins réglée, dans *Tête de faune* d'Arthur Rimbaud (voir Rocher 1998, Dominicy 1998). Quant au sestette, il est peut-être illusoire d'y chercher des décasyllabes à sous-mesures, puisque les fins de vers elles-mêmes ne coïncident pas forcément avec des fins de mot. Holowacz (1997 : 116) a relevé, dans l'ensemble du corpus verlainien, 10 décasyllabes CPMF10. Or, les deux M10 de ces décasyllabes sont dans *D, À Raoul Ponchon*, 560 ; les voici, avec le vers qui les suit (vers 9-11 du sonnet) :

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

Cornulier (2000) fait un commentaire intéressant de ces vers (voir aussi Cornulier 1982 : 241, note 2 et Cornulier 1995 : 55), justifiant la structure métrique par le sens du texte : « le sizain ne mentionne deux parnassiens impeccables que pour inviter les deux décadents du huitain à les contrefaire. L'imposture se trahit immédiatement : la phrase, dûment sanglée à l'hémistiche, fait péter la ceinture à la fin du vers, d'abord au nom du chef des parnassiens – Lecon –, puis à l'énoncé de leur conduite dans l'instant où on se propose de l'imiter – leur con- » (Cornulier 2000 : 285-286).

PD, Acte de foi, 1022, contrairement au poème précédent, a échappé jusqu'ici aux commentaires des métriciens (voir néanmoins Holowacz 1997 : 105-111 et 118), sans doute parce qu'il s'agit d'une œuvre posthume. Le sonnet s'ouvre sur un vers pris à *Sagesse* (I, XII, dernier vers) :

- (47) (a) « Le seul savant c'est encore Moïse ! »

Le rythme de ce vers, tout autant que la pression « intertextuelle » apportée par *Sagesse* I, XII, tout entier composé de {4-6}, annoncent un poème en {4-6}. Voici la suite :

(47) (b) Ainsi disais-je et pensais-je autrefois,
Et quand j'y pense encore et, sans surprise,
Me le redis avec la même voix,

Ma conviction, que tous les problèmes
Étalés en vain à mon œil naïf
N'ont point mise à mal, séducteurs suprêmes,
T'affirme à nouveau, dogme primitif.

La doctrine profane et l'art profane
Ont quelque bon, mais, s'ils agissent seuls,
C'est comme des spectres sous des linceuls.

La Genèse est claire, elle est diaphane,
Et par elle je crois avec ardeur
En Dieu, mon fauteur et mon créateur.

Le premier quatrain est tout entier constitué de {4-6}. Le second tout entier constitué de {5-5}. La suite est un mélange de {4-6}, de {6-4} et de {5-5}, et encore l'un des vers {5-5} est-il F6 (vers 11). Dans ce contexte, l'un des vers les plus problématiques est peut-être, paradoxalement, le vers 10, qui peut être rimé en {4-6} autant qu'en {5-5} : en l'absence d'une pression métrique favorisant l'une ou l'autre interprétation, la mesure de ce vers reste largement indécidable et donc, peut-être, inexistante.

7.1.9. En hendécasyllabes

7.1.9.0. Il n'existe à ce jour qu'une seule étude d'ensemble de l'« hendécasyllabe » verlainien (Bobillot 1994). Bobillot appelle le {5-6} valmorien un « quasi-mètre », parce que son usage relèverait davantage d'un choix individuel que d'un code culturel (cf. Bobillot 1994 : 74). Ici encore, dans les sonnets, on constate une double pratique chez Verlaine : d'abord un usage quasi régulier du {5-6} valmorien, mélangé au {6-5}, ensuite un poème dans lequel il est à peu près impossible de repérer un mètre composé quelconque.

7.1.9.1. Hendécasyllabes {5-6} ou {5-6/6-5}

3 poèmes : *J&N*, *J*, *S&AV*, *Vers pour être calomnié*, 330 (1872) ;

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

221

J&N, J, S&AV, À la louange de Laure et de Pétrarque, 320 (1883) ; PD, Pour le Nouvel An, 1022 (1895).

Voici le plus ancien de ces sonnets (*J&N, J, S&AV, Vers pour être calomnié, 330*) :

(48)

Vers pour être calomnié

Ce soir je m'étais penché sur ton sommeil.
 Tout ton corps dormait chaste sur l'humble lit,
 Et j'ai vu, comme un qui s'applique et qui lit,
 Ah ! j'ai vu que tout est vain sous le soleil !

Qu'on vive, ô quelle délicate merveille,
 Tant notre appareil est une fleur qui plie !
 Ô pensée aboutissant à la folie !
 Va, pauvre, dors ! moi, l'effroi pour toi m'éveille.

Ah ! misère de t'aimer, mon frêle amour
 Qui vas respirant comme on expire un jour !
 Ô regard fermé que la mort fera tel !

Ô bouche qui ris en songe sur ma bouche,
 En attendant l'autre rire plus farouche !
 Vite, éveille-toi. Dis, l'âme est immortelle ?

Les vers 1, 2, 4, 6, 8, 10, 11, 12 et 14 se laissent lire aisément comme des {5-6}. On peut leur ajouter le vers 13, à condition de voir dans le {5-6} de ce poème un « mètre » à coupe analytique. On peut leur ajouter aussi le vers 3, malgré son proclitique en position 5, parce que le second sous-vers y est « détaché ». Restent les vers 5, 7 et 9, qui sont d'autant plus problématiques qu'ils n'acceptent pas la coupe {6-5}. Bobillot (1994 : 79) conclut :

L'existence même de quelque chose comme une « pression quasi-métrique » devient ici douteuse. Et il faut, alors, en convenir : même dans ce sonnet, Verlaine n'est pas le « strict observateur du jeu » *quasi métrique* que nous avons cru, d'abord, déceler en lui ; s'y manifeste, le plus symptomatiquement, le *double jeu* qui est celui de Verlaine, quant au *quasi-mètre*, mais peut-être aussi, quant au *mètre* : *entre observance et discordance*, l'oreille balance.

J&N, J, S&AV, À la louange de Laure et de Pétrarque, 320,

contrairement au texte précédent, ne pose aucun problème quant à son mètre : tous les vers se laissent ramener aisément au modèle {5-6}, sans jamais enfreindre les critères métricométriques⁹¹. Ce poème étant un sonnet qui traite du thème du sonnet (ainsi que l'a noté Roubaud 2000 : 162), l'usage de l'hendécasyllabe y est peut-être une référence à l'*endecasillabo* italien (voir Buron 2000 : 34-35), bien que celui-ci ne soit en fait rien d'autre que l'équivalent du {4-6} français, ce que Verlaine ignorait peut-être.

PD, Pour le Nouvel An, 1022 est ignoré par Bobillot dans son étude, peut-être parce que c'est un poème posthume. On peut y voir un mélange de {5-6} et de {6-5}, où les vers 1 à 4, sont {6-5}, et les vers 5 à 14 sont {5-6}. Dans cette perceptive, le vers 7 est le seul à poser un petit problème, du fait du comparatif *comme* qui prend placé en position 5 :

(49) Qui sort d'elle comme un enfant du corps mort

Mais on remarque que le second sous-vers est « détaché », ce qui facilite la coupe {5-6}. Sur *comme*, voir §. 7.1.8.1.

7.1.9.2. Hendécasyllabes « N'importe quoi »

Le corpus verlainien contient un seul sonnet dont les « hendécasyllabes » ne semblent pas avoir de constitution métrique en sous-mesures. Il s'agit de la pièce *S, III, X, 282* (1875) :

(50)

X

La tristesse, la langueur du corps humain
M'attendrissent, me fléchissent, m'apitoient.
Ah ! surtout quand des sommeils noirs le foudroient
Quand les draps zèbrent la peau, foulent la main !

Et que mièvre dans la fièvre du demain,
Tiède encor du bain de sueur qui décroît,
Comme un oiseau qui grelotte sur un toit !
Et les pieds, toujours douloureux du chemin !

Et le sein, marqué d'un double coup de poing !
Et la bouche, une blessure rouge encor,
Et la chair frémissante, frêle décor !

⁹¹ Je me démarque ici nettement de l'analyse métrique de ces vers proposée par Gendre (1996 : 205), qui témoigne d'une confusion massive du mètre et du rythme.

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

223

Et les yeux, les pauvres yeux si beaux où point
 La douleur de voir encore du fini !...
 Triste corps ! Combien faible et combien puni !

Bobillot remarque : « Impossible [...] d'y entendre la moindre probabilité d'une scansion 5/+/6, ni même 6//5. [...] Improbable, même, d'y repérer une *constante*, ou seulement une dominante, qui puisse jouer le rôle de "quasi-mètre" » (1994 : 79-80). Pour une analyse rythmique de ces vers, voir Bobillot (1994 : 80-81).

7.1.10. En alexandrins

148 poèmes⁹² : PV, *Les Dieux*, 17 (1861) ; PV, *À Don Quichotte*, 20 (1861) ; J&N, J, VJ, *La Pucelle*, 363 (1862) ; PS, C, *Monsieur Prudhomme*, 77 (1863) ; PV, *Torquato Tasso*, 21 (1864) ; PV, *L'Apollon de Pont-Audemer*, 21 (1864) ; PV, *Vers dorés*, 22 (1864) ; PS, M, *Nevermore*, 61 (1865) ; PS, M, *Après trois ans*, 62 (1866) ; PS, M, *Vœu*, 62 (1866) ; PS, M, *Lassitude*, 63 (1866) ; PS, M, *Mon rêve familial*, 63 (1866) ; PS, M, *À une femme*, 64 (1866) ; PS, M, *L'Angoisse*, 64 (1866) ; PS, C, *Une grande dame*, 76 (1866) ; J&N, J, S&AV, *Intérieur*, 322 (1867) ; J&N, J, S&AV, *À Horatio*, 323 (1867) ; J&N, J, S&AV, *Le Clown*, 324 (1867) ; J&N, J, S&AV, *Circonspection*, 329 (1867) ; P, IA, *Sur le balcon*, 486 (1867) ; P, IA, *Sappho*, 489 (1867) ; J&N, J, S&AV, *Pierrot*, 320 (1868) ; J&N, J, S&AV, *Allégorie*, 328 (1868) ; J&N, J, S&AV, *L'Auberge*, 328 (1868) ; FG, *L'Allée*, 108 (1869) ; PcPS&FG, *Sur le calvaire*, 129 (1869) ; J&N, J, S&AV, *Le Squelette*, 325 (1869) ; J&N, J, S&AV, *Le Pitre*, 327 (1869) ; I, *Écrit pendant le Siège de Paris (décembre 1870)*, 928 (1870) ; PclBC&RsP, *Retour de Naples*, 214 (1871) ; J&N, J, alMP, *La Princesse Bérénice*, 370 (1871) ; H, *Le sonnet du trou du cul. Par Paul Verlaine et Arthur Rimbaud*, 1416 (1871) ; J&N, J, alMP, *Le Poète et la Muse*, 374 (1872) ; S, III, III, 278 (1873) ; J&N, J, S&AV, *Luxures*, 330 (1873) ; S, II, IV, I, 268 (1874) ; S, II, IV, II, 268 (1874) ; S, II, IV, III, 269 (1874) ; S, II, IV, IV, 269 (1874) ; S, II, IV, V, 270 (1874) ; S, II, IV, VI, 270 (1874) ; S, II, IV, VII (1), 271 (1874) ; S, II, IV, VII (2), 271 (1874) ; S, II, IV, VII (3), 272 (1874) ; S, II, IV, VIII-IX, 272 (1874) ; S, I, V, 247 (1875) ; S, I, VI, 247 (1875) ; S, I, VII, 248 (1875) ; S, I, VIII, 248 (1875) ; S, I, IX, 249 (1875) ; S, I, X, 249 (1875) ; D, *À Emile Blémont*, 575 (1875) ; S, III, XIX, 289 (1880) ; A, *À Victor*

⁹² Il faudrait ajouter à cette liste les poèmes *César Borgia* et *Henri III* signalés à la note 4.

Hugo en lui envoyant « Sagesse », 438 (1880) ; S, I, XVIII, 257 (1881) ; A, À *Léon Valade*, 433 (1881) ; A, À *propos d'un « Centenaire » de Calderon (1600-1681)*, 437 (1881) ; A, *Sonnet héroïque*, 439 (1881) ; A, *Drapeau vrai*, 440 (1881) ; D, À *Ernest Delahaye*, 576 (1881) ; I, *Buste pour mairies*, 926 (1881) ; I, *Thomas Diafoirus*, 927 (1881) ; I, *Nébuleuses*, 928 (1881) ; J&N, J, S&AV, À *Albert Mérat*, 326 (1882) ; J&N, J, alMP, *Langueur*, 370 (1883) ; A, *Saint Benoît-Joseph Labre. Jour de la canonisation*, 438 (1884) ; A, *Paraboles*, 439 (1884) ; I, *Puero debetur reverentia*, 931 (1884) ; A, *Parsifal*, 427 (1885) ; P, L, *Explication*, 504 (1885) ; P, L, *Lombes*, 507 (1885) ; A, À *Louis II de Bavière*, 426 (1886) ; A, À *Charles de Sivry*, 434 (1887) ; D, À *Ernest Raynaud*, 563 (1887) ; D, *Raymond de La Tailhède*, 564 (1887) ; D, À *Emmanuel Chabrier*, 575 (1887) ; D, *Charles Morice*, 577 (1887) ; B, I, 657 (1887) ; D, À *Maurice du Plessys*, 577 (1888) ; PcP, *Ecrit en marge de « Wilhelm Meister »*, 545 (1889) ; D, À *Jules Tellier*, 554 (1889) ; D, *Au même*, 555 (1889) ; D, À *François Coppée*, 555 (1889) ; D, À *Villiers de l'Isle-Adam*, 559 (1889) ; D, À *A.-F. Cazals*, 561 (1889) ; D, À *Germain Nouveau*, 561 (1889) ; D, À *Maurice Bouchor*, 562 (1889) ; D, À *Henry d'Argis*, 563 (1889) ; D, À *Irénée Decroix*, 566 (1889) ; D, À *George Bonnamour*, 567 (1889) ; D, À *Gabriel Échaupre*, 568 (1889) ; D, À *Gabriel Vicaire*, 574 (1889) ; D, À *Arthur Rimbaud*, 601 (1889) ; B, XX 1, 686 (1889) ; D, À *Armand Silvestre*, 565 (1890) ; D, *Fernand Langlois*, 565 (1890) ; D, À *Adrien Remacle*, 571 (1890) ; D, À *Armand Sinval*, 572 (1890) ; D, À *Edmond Thomas*, 578 (1890) ; D, À *Mlle A. Rom...*, 609 (1890) ; D, À *M. le Docteur Chauffart*, 614 (1890) ; D, XXV, 693 (1890) ; LI, À *Charles Baudelaire*, 734 (1890) ; D, À *Gustave Lerouge*, 613 (1891) ; B, XVII, 682 (1891) ; B, XX 2, 686 (1891) ; B, XX 3, 687 (1891) ; D, *Pour Marie ****, 612 (1892) ; D, *Quatorzain pour toutes*, 580 (1893) ; D, À *Arthur Rimbaud sur un croquis de lui par sa sœur*, 601 (1893) ; D, À *un passant*, 618 (1893) ; D, *Pour Roberte*, 618 (1893) ; D, À *Edmond Picard*, 624 (1893) ; D, À *Léopold II, Roi des Belges*, 627 (1893) ; D, À *l'aimée*, 628 (1893) ; D, *Au Comte de Montesquiou-Fezensac*, 629 (1893) ; D, À *Aurélien Scholl*, 630 (1893) ; PD, À *Monsieur et Madame Tarlé*, 996 (1893) ; D, À *une Dame qui parlait pour la Colombie*, 590 (1894)⁹³ ; D, À *Mlle Jeanne Vanier*, 604 (1894) ; D, À *César C.*, 616

⁹³ Sur la présentation typographique singulière du premier quatrain de ce sonnet dans l'édition de la Pléiade, voir ci dessus §. 4.2.1.

(1894); D, *Au Gérant du Müller*, 626 (1894); D, *À Léon Dierx*, 631 (1894); PD, *À Fernand Crance*, 1019 (1894); D, ApNE, *Puvis de Chavannes*, 638 (1895); D, ApNE, *Pour un album*, 639 (1895); D, ApNE, *Marceline Desbordes-Valmore II*, 642 (1895); I, *À Catulle Mendès (Banquet du 16 janvier 1895)*, 949 (1895); I, *À mon Amie Eugénie pour sa fête*, 954 (1895); BS, *Bibliophilie*, 969 (1895); BS, *Bibliomanie*, 970 (1895); BS, *Bibliothèques*, 970 (1895); BS, *L'Arrivée du catalogue*, 971 (1895); BS, *Édition originale contemporaine*, 972 (1895); BS, *Désappointement*, 972 (1895); BS, *Les Quais*, 974 (1895); BS, *Bibliophobes I*, 974 (1895); BS, *Bibliophobes II*, 975 (1895); BS, *Bibliotaphe I*, 976 (1895); BS, *Bibliotaphe II (Suite à « Monsieur le curé dit sa messe »)*, 977 (1895); BS, *Bibliotaphe III*, 977 (1895); PD, *Cordialités I*, 994 (1895); I, *À Marcel Schwob*, 947 (après 1892); I, *À Ernest Delahaye*, 948 (après 1892); I, *À Félicien Champsaur*, 948 (après 1892); PD, *Cordialités II*, 994 (après 1892); PD, *Cordialités III Pour une fête*, 995 (après 1892); PD, *Cordialités IV, Pour les gens enterrés au Panthéon*, 995 (après 1892).

Il est hors de question de faire ici une analyse métricométrique exhaustive de tous les alexandrins de ces sonnets. Ceci nous amènerait beaucoup trop loin. On se contentera de rappeler les résultats des travaux de Cornulier (1982) et de Gouvard (2000) sur les alexandrins de Verlaine et de son époque.

Les alexandrins verlainiens sont massivement de classiques {6-6}. Parfois, se mélangent à un contexte {6-6} des vers CPMF6 qui, du fait de la pression contextuelle, continuent à être métriquement perçus comme des {6-6}. Mais le plus souvent, ces vers CPMF6 témoignent de mesures de substitution, qui sont le {4-4-4} ou le {8-4} ou, plus rarement, le {4-8}.

7.1.11. En 13-syllabes {5-8}

Le « 13-syllabe » verlainien, à ma connaissance, n'a pas fait l'objet d'une étude d'ensemble à ce jour. Un seul sonnet de Verlaine a été composé sur ce nombre : J&N, J, S&AV, *Sonnet boiteux*, 323 (1873). On peut y voir assez facilement un mètre césuré {5-8}.

En effet, le mètre ne « boite » guère dans ce sonnet ; ce qui « boite », c'est plutôt le schéma des rimes (voir §. 6.2.2.1., et, sur le titre de ce poème, voir Buron 2000). En effet, tous les vers du texte se laissent

ramener à la mesure {5-8}⁹⁴. Les seuls vers quelque peu problématiques sont les suivants :

(51) (a) Et les maisons dans leur ratatinement terrible

Ce vers est P5, mais c'est un {5-8} tout à fait plausible, son deuxième sous-vers étant « détaché ».

(51) (b) Epouvantent comme un sénat de petites vieilles.

Le comparatif « comme » échappe aux critères métricométriques (voir §. 7.1.8.1.), mais il peut sembler rythmiquement gênant, surtout que ce vers suit immédiatement le précédent. Toutefois, on remarquera que le deuxième sous-vers est encore une fois « détaché ». Par ailleurs, un mètre d'accompagnement {8-5} est envisageable ici.

Le 13-syllabe {5-8} n'a pas été inventé par Banville, contrairement à ce que semble croire Chevrier (1996 : 124), mais il est probable que Verlaine l'ait connu chez cet auteur. On trouve le {5-8} déjà chez Scarron, puis dans une chanson de Béranger (voir Quicherat 1850 : 547).

7.1.12. En 14-syllabes {6-8/8-6}

7.1.12.0. Le « 14-syllabe » verlainien, à ce jour, n'a pas davantage fait l'objet d'une étude systématique que le « 13-syllabe ». Il s'agit semble-t-il d'un mètre qui se décompose en sous-mesures {6-8}, avec la possibilité d'un mètre de substitution {8-6}. C'est une forme qui demande un effort perceptuel assez considérable : on sait que la limite de la perception métrique est fixée à un maximum de huit syllabes (Cornulier 1982), mais pour des mesures simples. Quand la séquence de huit syllabes rentre dans une mesure complexe, le lecteur (ou auditeur) de vers doit mémoriser non seulement ces huit syllabes, mais aussi celles de l'autre sous-mesure⁹⁵. L'effort que cela suppose sur le plan de la perception me semble très important. On peut en induire qu'une telle mesure ne convient guère qu'à des pièces courtes.

⁹⁴ Je me démarque ici encore de l'analyse de Gendre (1996 : 206), qui voit dans ces vers des « trimètres » de constitution interne variable, confondant encore une fois le mètre et le rythme.

⁹⁵ Sans parler des complications que cela pose au niveau de la perception de la partition strophique.

7.1.12.1. Chez Verlaine, trois sonnets monométriques sont composés sur ce mètre : *P, Le Sonnet de l'Homme au Sable*, 515 (1874) ; *D, Laurent Tailhade*, 558 (1889) ; *D, À Aman-Jean. Sur un portrait enfin reposé qu'il avait fait de moi*, 615 (1891).

7.1.12.2. Tous les vers de *P, Le Sonnet de l'Homme au Sable*, 515 sont de parfaits {6-8}, à l'exception d'un seul :

(52) Si, par malheur, – puisse d'ailleurs l'augure aller au diable ! –

On peut y voir un vers {8-6}.

7.1.12.3. Le premier vers de *D, Laurent Tailhade*, 558 doit être modifié de la façon suivante, ainsi qu'en atteste l'édition de Club du meilleur livre (Verlaine 1960 : 119)⁹⁶ :

(53) (a) Le prêtre et sa chasuble énorme d'or jusques aux pieds

L'édition de la Pléiade porte : « Le prêtre en chasuble... ». Sans cette modification, on aurait une diérèse gênante et surprenante sur « pieds », et un vers qui ne se laisserait ramener ni au rythme {6-8}, ni au rythme {8-6}⁹⁷. Avec la modification, ce vers est un impeccable {6-8}, ainsi que toute la suite du poème, où l'on ne détecte qu'un seul vers un peu problématique :

(53) (b) Leurs soutanettes écarlates, leurs surplis jolis,

On peut y voir un {8-6}, moyennant une coupe analytique.

On pourrait mentionner encore le vers suivant :

(53) (c) Et ces troublants Agnus Dei qu'on dirait pépiés ;

Ce vers échappe aux critères métricométriques. Mais on pourrait le considérer comme M6, si l'on admet que l'expression « Agnus Dei »,

⁹⁶ Steve Murphy me fait savoir que la première édition de *Dédicaces* donne la leçon du Club du meilleur livre.

⁹⁷ Billy (2000 : 337) a déjà noté la nécessité d'une modification du texte de l'édition de la Pléiade, mais, ne connaissant pas l'édition du Club du meilleur livre, il proposait comme modification : « Le prêtre en sa chasuble... ».

dans ce contexte forme un mot. Et en effet, sur le plan perceptif, ce vers semble devoir être plutôt appréhendé comme un {8-6}.

7.1.12.4. D, *À Aman-Jean. Sur un portrait enfin reposé qu'il avait fait de moi*, 615, significativement plus tardif que les deux poèmes précédents, est aussi plus problématique. Voici le texte :

(54)

À Aman-Jean

SUR UN PORTRAIT ENFIN REPOSÉ
QU'IL AVAIT FAIT DE MOI

Vous m'avez pris dans un moment de calme familial
Où le masque devient comme enfantin comme à nouveau.
Tel j'étais, moins la barbe et ce front de tête de veau,
Vers l'an quarante-huit, bébé rotond, en Montpellier.

J'allais dans des Peyroux, tranquillement, avec ma bonne,
J'y faisais mille et des fortins de sable inexpugnables
Et des fossés remplis, mon Dieu, des eaux les moins potables
Suivant l'exemple que Gargantua pompier nous donne.

J'y voyais passer des processions, des pénitents
Et proclamer la République en ces candides temps
Où tant d'un tas d'avis n'étaient pas encore inventés.

Mais malgré ce souci de nos jours qu'il agite et trouble
Et d'autres ! au tréfonds de mes moelles encor butés,
Je demeure assuré, – conforme à votre excellent double.

Les vers suivants peuvent être lus comme des {6-8} : 2, 3, 4, 5, 7, 8
(à cause du second sous-vers « détaché »), 11, 12, 13 et 14.

Les vers suivants peuvent être lus comme des {8-6} : 1, 6, 10.

(Le vers 7, métriquement, pourrait tout aussi bien être un {8-6}, mais le contexte, et l'usage général de Verlaine, imposent préférentiellement le {6-8}).

Reste le vers 9, le seul qui soit vraiment problématique. A défaut de meilleure explication, je propose d'y voir un {6-8} C6.

7.2. Sonnets bimétriques

7.2.0. A de rares exceptions près (sonnets bimétriques à base d'alexandrins – voir §. 7.2.4.), les sonnets bimétriques et polymétriques de Verlaine appartiennent à son œuvre tardive. Je ne prends pas en

compte ici les sonnets qui sont un mélange de {4-6} et de {6-4} par exemple, ni même les rares pièces qui semblent écrites sur les mètres vraiment différents mais au nombre de syllabes total égal, tels le {4-6} et le {5-5}. Ces pièces ont déjà été traitées *supra*.

7.2.1. A base d'octosyllabes

7.2.1.0. Les sonnets bimétriques à base d'octosyllabes sont au nombre de trois : *D, ApNE, Pour « la Plume » II, 636* (1893) ; *PD, À Mademoiselle Marthe, 1003* (1893) ; *D, À E... pour ses étrennes, 587* (1894).

7.2.1.1. *D, ApNE, Pour « la Plume » II, 636* (1893) est tout entier constitué d'octosyllabes, à l'exception de son quinzième vers, un alexandrin démarqué typographiquement qui a une évidente fonction de clausule (voir §. 2.2.2.).

7.2.1.2. *PD, À Mademoiselle Marthe, 1003* (1893) est un peu similaire, sauf qu'il ne contient que quatorze vers, et que le dernier vers, au lieu d'être un alexandrin, est un 16-syllabe :

(55) Sans qu'à ce cher devoir comme moi son bistouri vous invite !

Verlaine a composé deux autres vers de 16 syllabes, qui sont également dans des sonnets, et que l'on verra ci-dessous (§§. 7.3.4.3. et 7.3.4.4.). Ces vers sont rythmables en {6-4-6}, mais celui-ci ne l'est pas. En l'absence d'équivalence rythmique contextuelle ou culturelle, ce vers est à ranger du côté des vers amétriques de Verlaine. On peut à la rigueur parler d'un effet de prose à la fin du sonnet, une clôture « prosaïque », autant sur le plan formel que sur le plan du sens⁹⁸.

7.2.1.3. *D, À E... pour ses étrennes, 587*, comme *D, ApNE, Pour « La Plume » II, 636*, se termine sur un quinzième vers, typographiquement détaché, qui est un alexandrin. Voir §§. 2.2.1. et 2.2.2.

⁹⁸ On peut penser ici à la *canço* « Escotatz, mas no say que s'es... » de Raimbaut d'Orange, dans laquelle chaque *cobla* (strophe) se termine par un passage en prose ; mais la pratique de Raimbaut d'Orange est autrement astucieuse que celle de Verlaine : ses séquences de prose sont suffisamment longues pour ne pas être prises pour des vers, et elles reviennent périodiquement à la fin de chaque *cobla*, ce qui, en quelque sorte, produit un effet second de métricité. Voir le texte de Raimbaut d'Orange dans Riquier (1989 : 436-438) et sa traduction en français dans Roubaud (1971 : 157-159).

7.2.2. A base de décasyllabes {4-6/6-4}

7.2.2.0. On compte seulement deux sonnets bimétriques à base de décasyllabes, ces derniers étant toujours des {4-6/6-4}. Il s'agit des pièces *D, Pour S...*, 583 (1894) et *D, Pour la même*, 589 (1894).

7.2.2.1. *D, Pour S...*, 583 (1894) est bimétrique parce qu'il contient deux vers qui semblent irrémédiablement faux, les vers 1 et 6 :

- (56) (a) Or j'adore une chaste Suzanne
(b) Mais non plus à l'excès diaphane

Le premier de ces deux vers est définitivement un « 9-syllabe », et la diérèse à « diaphane » dans le second ne nous permet d'avoir encore que neuf syllabes, et non les dix réglementaires. On pourrait penser à une erreur d'édition, ces vers « faux » n'étant même pas commentés dans les notes de l'édition de la *Pléiade*, et n'ayant pas une marge différente de celle des autres vers du poème. Mais les autres éditions que j'ai pu consulter présentent les mêmes incongruités, avec la même absence de commentaire dans les notes (voir Verlaine 1960 : 146 et 1870, Verlaine 1992 : 316 et 830). A l'actif de l'hypothèse d'authentiques 9-syllabes, on remarquera que ces vers se décomposent aisément sur le rythme {3-3-3} (moyennant une coupe analytique entre la sixième et la septième syllabe), ou en {3-6}, le {3-6} étant l'un des mètres de neuf syllabes qu'a pratiqués Verlaine.

Les autres vers du poème sont pour l'essentiel analysables en {4-6} (vers 2, 3, 4, 10, 11 et 13) et en {6-4} (vers 9 et 14), certains vers ayant une double analyse possible en {4-6} ou en {6-4}, moyennant des coupes analytiques (vers 5, 7, 8, 11 et 12).

7.2.2.2. *D, Pour la même*, 589 (1894) présente à nouveau deux vers qui semblent irrémédiablement « faux », les vers 6 et 8 :

- (57) (a) Et la date de sa naissance est un trésor
(b) Cela ne ferait rien sans doute au cas présent,

Ces deux vers sont des alexandrins : le second est un classique {6-6}, tandis que le premier est un {8-4}. A nouveau, ces deux vers sont confirmés par les autres éditions que j'ai pu consulter (Verlaine 1960 : 152 et Verlaine 1992 : 320).

Aucune édition ne fait le moindre commentaire sur ce poème. Pourtant, sa métrique est largement problématique. Une fois écartés les deux 12-syllabes cités ci-dessus, il ne reste que des 10-syllabes, mais dont l'analyse métrique est pour le moins difficile. Il est évident que la présence des deux 12-syllabes ne facilite pas les choses sur ce plan. Le premier vers semble être un {5-5}, le second peut en être un aussi, à la rigueur. La suite est un mélange de {4-6} et de {6-4}, moyennant une coupe analytique pour le {6-4}.

7.2.3. A base d'hendécasyllabes

L'œuvre de Verlaine comprend un seul « sonnet » bimétrique à base d'hendécasyllabes : *I, Portrait académique, 905* (après 1892). Selon un schéma qui commence à nous être familier, ce poème est bimétrique en ce que deux de ses vers, les vers 6 et 9, ne sont pas des « 11-syllabes », mais des « 13-syllabes » (voir le texte au §. 3.6.). Ces « 13-syllabes » sont deux indiscutables {5-8}, la mesure complexe habituellement utilisée par Verlaine pour ses 13-syllabes.

Les autres vers du poème sont tous des « 11-syllabes ». Les cinq premiers sont d'impeccables {5-6}. Ils sont suivis par le premier 13-syllabe cité ci-dessus, puis par un 11-syllabe qui est à la fois M5 et M6. Vient ensuite un {6-5} suivi du deuxième 13-syllabe du poème. La fin est encore plus problématique : le vers 10 est M5 et M6, le vers 11 échappe aux critères métricométriques, mais n'est guère satisfaisant ni en {5-6} ni en {6-5}, le vers 12 est un {5-6}, le vers 13 est M5 et M6, et le vers 14 est un plausible {5-6}.

7.2.4. A base d'alexandrins

7.2.4.0. On trouve trois sonnets bimétriques dont le mètre de base est l'alexandrin : *PV, Un soir d'octobre, 20* (1862) ; *PcPS&FG, L'enterrement, 125* (1864) ; *D, À Henri Bossanne, 608* (1890). Les deux premiers de ces textes sont les seuls sonnets bimétriques (ou polymétriques) à ne pas dater des dernières années de la production du poète. A ce titre, il est peut-être pertinent de noter que ce sont deux œuvres de jeunesse : dans sa maturité, Verlaine n'utilisera jamais de telles formes.

7.2.4.1. *PV, Un soir d'octobre, 20* est constitué d'une alternance régulière d'alexandrins (d'impeccables {6-6}) et d'octosyllabes. C'est une forme très probablement inspirée de Baudelaire, qui l'a employée dans *Le chat* (voir Baudelaire 1972 : 64 et Cornulier 1987).

7.2.4.2. *PcPS&FG, L'enterrement, 125* se distingue par son seul vers terminal, un octosyllabe, qui fait suite à des alexandrins qui sont tous des

{ 6-6 }, sauf peut-être le vers 5, qui échappe aux critères métriques, mais est un plausible { 4-4-4 }.

7.2.4.3. *D*, À *Henri Bossanne*, 608 alterne régulièrement les alexandrins (des { 6-6 } – dont un M6 – et un { 4-4-4 }) et des tétrasyllabes. Ici on peut penser encore à Baudelaire, qui a alterné l'alexandrin non pas avec le tétrasyllabe, mais avec le pentasyllabe, dans *La Musique* (voir Baudelaire 1972 : 100 et Cornulier 1987). La forme employée par Baudelaire était plus hardie que celle de Verlaine, car le pentasyllabe ne se différencie que d'une seule syllabe des sous-mesures de l'alexandrin, ce qui peut compliquer la perception métrique.

7.3. Sonnets polymétriques

7.3.0. Je range dans cette catégorie les sonnets qui contiennent plus de deux mètres différents. Encore une fois, je ne compte pas comme des mètres différents les mètres qui ont un même nombre de syllabes total, comme le { 5-5 } et le { 4-6 }, même si rigoureusement il faudrait le faire. Ceci parce que l'analyse endométrique des mètres composés de Verlaine est souvent complexe, voire problématique, et que Verlaine s'est souvent complu à mélanger des mètres de même nombre total, ainsi qu'on l'a vu.

Je continue à considérer que le mètre de base des sonnets est le premier qui revient deux fois pourvu qu'il ne soit pas minoritaire (selon la définition de Cornulier 1995 : 128), même si cette notion devient problématique pour des formes plus que bimétriques⁹⁹.

7.3.1. A base d'octosyllabes

7.3.1.0. D'après mon répertoire métrique de Verlaine (*in* Aroui 1996), on compte trois sonnets à base d'octosyllabes comprenant au moins trois mètres : *D*, À *Léon Vanier. Suite au premier sonnet II*, 596 (1892) ; *D*, *ApNE*, Pour « *la Plume* » I, 635 (1895) ; *PD*, *Impromptu (sonnet inachevé)*, 1038 (après 1892). Mais le dernier de ces textes doit être écarté, ainsi qu'on le verra, ce qui ramène la liste à deux poèmes seulement.

⁹⁹ En fait, cette notion, qui a été conçue pour le cadre strophique, est déjà problématique appliquée telle quelle au sonnet. Étant donné le fonctionnement perceptuel de celui-ci (voir Aroui, en préparation), on pourrait considérer que l'octave et le sestette ont leur propre mètre de base. Mais la plupart des sonnets étant tout uniment monométriques, cette distinction serait de peu d'utilité ici.

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

233

7.3.1.1. *D. À Léon Vanier. Suite au premier sonnet II, 596* commence par une suite de 12 octosyllabes, suivis pour finir d'un {4-6} et d'un {6-6}. Ici encore, la recherche d'un effet de clausule est manifeste. D'après l'édition de la Pléiade (Verlaine 1989 : 596) et l'édition du Club du meilleur livre (Verlaine 1960 : 161), l'alexandrin est typographiquement en retrait des autres vers, mais le décasyllabe ne l'est pas (quant à l'édition Bouquins – Verlaine 1992 : 325 – elle aligne, sans doute à tort, les 14 vers du sonnet sur la même marge).

7.3.1.2. Dans *D. ApNE. Pour « la Plume » I. 635*, deux vers se détachent du fond d'octosyllabes : le vers 4, qui est un {4-6}, et le vers final, qui est un 15-syllabe, rythmable en {7-8} :

(58) Je me glorifierais d'être, aussi, président de la Plume.

Pour ce texte, toutes les éditions (Verlaine 1960 : 1427-1428, Verlaine 1989 : 635, Verlaine 1992 : 643) concordent quant à la présentation typographique : le {4-6} et le 15-syllabe, ont classiquement chacun sa propre marge, corrélative à leur longueur totale.

7.3.1.3. Il est inutile de s'attarder sur *PD, Impromptu (sonnet inachevé), 1038* (après 1892), dont les nombreuses irrégularités s'expliquent par le caractère inachevé du texte. Achevé, le poème aurait été constitué exclusivement d'octosyllabes.

7.3.2. A base d'ennéasyllabes

J'ai déjà cité *supra* (§. 6.2.2.6.) deux vers issus de *D, A ***. 588* (1894), seul poème de cette catégorie. Ce sonnet a une structure métrique assez étrange pour mériter d'être cité en son entier :

(59)

À ***

Mauvaise, criarde, et ça vaut mieux
 Qu'en somme bavarde et muette.
 Or, tel est le vœu de ce poète,
 De ce poète criard, bavard et vieux.

Ce poète, bavard et curieux,
 Amoureux avant tout de sa tête
 Et de ses émotions d'esthète,
 Se creuse sa tête d'envieux,

D'envieux plutôt d'être tranquille
Comme un naufragé nageant vers l'île
Où se sécher des flots furieux...

Et comme il se cramponne, le poète,
Avec son bagage lâché d'esthète
À cette mauvaise criarde, et ça vaut mieux !

La marge commune de tous ces vers, confirmée par toutes les éditions consultées (Verlaine 1960 : 151, Verlaine 1989 : 588, Verlaine 1992 : 319), cache une assez grande disparité métrique des vers : sur un fond d'ennéasyllabes (vv. 1, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11), se détachent un octosyllabe (v. 2), un hendécasyllabe (v. 4), trois décasyllabes (vv. 5, 12 et 13) et un alexandrin (v. 14) ; ceci en admettant une syllabation classique des vers.

Observons les ennéasyllabes : le vers 1 est un {5-4}, le vers 3 aussi ; le vers 6 peut être un candidat à la mesure {5-4} mais, rythmiquement, c'est plutôt un {3-3-3}. Le vers 7 est au mieux un {3-6} M3 (à cause du caractère « détaché » du second sous-vers dans cette analyse), au pire indécomposable métriquement. Le vers 8 peut être un {5-4} moyennant une coupe analytique. Les vers 9 et 10 sont des candidats valables à la forme {5-4}, et le vers 11 à la forme {4-5}. Tout ceci est très irrégulier, trop irrégulier, et ne présage rien de bon pour la perception métrique des autres vers, embourbés dans une vase d'ennéasyllabes vraiment pas nette...

A partir de là, on comprend que Benoît de Cornulier (2000 : 287) ait commenté le « décasyllabe » du vers 5 de la manière suivante :

Il est vraisemblable que le cinquième vers a dix voyelles métriques, et dans cette hypothèse, il se prête aisément à un rythme 6-4 : mais qu'importe ? Noyé dans des vers libres, ce probable « décasyllabe » n'est vraisemblablement plus qu'un vers libre lui-même ».

On peut en dire tout autant de l'octosyllabe ainsi que des deux derniers « décasyllabes » et de l'« alexandrin » final, qui ont par ailleurs une structure rythmique problématique du point de vue métrique.

7.3.3. A base de décasyllabes {4-6 / 6-4}

7.3.3.0. Deux poèmes : *D*, *À la même*, 588 (1894) ; *PD*, *Conseil*, 1031 (1895).

7.3.3.1. On a vu ci-dessus (§. 7.3.2.) la structure « métrique », étrange

et complexe, de *D, A ****, 588. *D, À la même*, 588 suit immédiatement ce dernier poème, et sa structure formelle est encore plus complexe. C'est un sonnet qui contient 7 vers de 10 syllabes « métriques » (selon la syllabation classique de la langue des vers), un 9-syllabe, deux 11-syllabes, deux « alexandrins », un 13-syllabe et un 14-syllabe ; toutes ces variations « métriques », si c'en sont, ne sont aucunement soulignées par la typographie. On remarque en outre une équivalence par répétition (et non par rime) entre les terminaisons des vers 11 et 14 :

(60) À la Même

Non. Ce n'est pas vrai. Vous êtes très bonne,
Très sobre de paroles dures vraiment
Et votre verbe est un pur liniment
Tout en voyelles sans la moindre consonne.

C'est la cause pourquoi je vous pardonne
Quelque vivacité dite éventuellement
Et sûrement dans le juste moment
Où je la mérite, et parlant à ma personne.

Car vous êtes franche et ce m'est doux,
Dans ce monde vil et surtout jaloux
De ramper autour de quelqu'un pour le tromper

Et c'est très bien ça, ma si chère amie,
Et je vous en estime (et ne mens mie)
Et je t'en aime mieux encor de ne pas me tromper.

Si par ailleurs on se lançait dans une analyse détaillée de la constitution morphophonologique interne de ces vers (ce qu'on ne fera pas ici), on se rendrait compte que l'on ne peut dégager aucune régularité contextuelle. Les décasyllabes peuvent se laisser ramener aux schèmes rythmiques {4-6}, {6-4} ou {5-5}, les 12-syllabes peuvent être rythmés en {8-4}, le 9-syllabe en {5-4}, le 14-syllabe en {8-6}, et les 11-syllabes, au mieux, en {8-3}. Autant dire qu'on est là aussi loin de régularités contextuelles nettes que d'une reconnaissance de schèmes métriques culturellement bien établis ; il faut donc bien se résoudre à reconnaître ici des vers libres, bien que Verlaine ait très rarement pratiqué ceux-ci. La présentation typographique, qui donne une même marge à tous ces vers, conforte encore leur lecture « vers-libriste ».

7.3.3.2. *PD, Conseil, 1031* (1895) est tout entier constitué de décasyllabes, qui peuvent être analysés comme des {4-6} et/ou comme des {6-4}, à l'exception des deux premiers vers qui sont, successivement, un ennéasyllabe {3-3-3} et un alexandrin {6-6}. Ces divergences métriques au début du poème ne sont pas soulignées par la présentation typographique.

7.3.4. Sans mètre de base

7.3.4.1. *D, Jean Richepin, 600* (1890) est mesuré de la manière suivante : {38CC, 38CC, 38C, 38C}¹⁰⁰. On pourrait considérer que l'octave a un mètre de base (l'alexandrin), tandis que le sestette n'en a pas. Ceci dit, il y a un quasi isomorphisme du schéma des mètres entre l'octave et le sestette, qui peut faire hésiter à traiter ces derniers de manière séparée. D'après Alain Chevrier (1996 : 241), dans ce sonnet qui traite de Jean Richepin, Verlaine imite les usages métriques des « poèmes de *La Chanson des gueux* par la juxtaposition de mètres divers ».

7.3.4.2. Le schéma métrique de *D, À Raymond Maygrier, 605* (1890) peut être décrit de la manière suivante : Met : {8778, 8778, 7AE, 7AE}. Ici, on distingue une nette différenciation formelle entre l'octave et le sestette, malgré la présence de l'heptasyllabe à l'intérieur de chaque « strophe ». Les « décasyllabes » sont des {5-5} ; par contre, il est difficile de trouver un mètre commun derrière les deux 14-syllabes (voir le texte du sestette au §. 5.2.4.1.) : le second fait un bon {6-8} (comme généralement les 14-syllabes chez Verlaine), mais ce n'est pas le cas du premier, qui n'est pas meilleur en {8-6}. On trouve dans ce dernier vers le rythme {4-5-5}, que l'on peut éventuellement rapprocher, pour ses deux derniers segments, du décasyllabe {5-5} qui précède immédiatement ce vers. Mais l'isomorphisme des deux 14-syllabes est alors perdu, ces derniers n'ayant plus qu'un isosyllabisme total non perceptible autrement qu'en comptant sur ses doigts.

Notons encore, à propos de ce poème, que tous ses vers sont alignés sur la même marge, à l'exception du dernier, qui est décalé vers la droite (et non vers la gauche, comme sa longueur pourrait le laisser croire). Cette présentation typographique est confirmée par les différentes

¹⁰⁰ Ici et ailleurs : A = décasyllabe ; B = hendécasyllabe ; C = alexandrin ; D = 13-syllabe, etc. On doit ces conventions de notation à Benoît de Cornulier (1995 : 277). Sur l'ensemble des conventions de notation utilisées ici, voir Aroui 1996 : 29-31 et 35-36.

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

237

éditions consultées (Verlaine 1960 : 171, Verlaine 1989 : 605-606, Verlaine 1992 : 331-332).

7.3.4.3. *PD, Le Charme du Vendredi Saint I, 986* (1893) est un sonnet renversé, apparemment « mesuré » {BBB, BCA, DCCA, CACG} : on relève, dans le plus grand désordre, des hendécasyllabes {6-5} et {5-6}, des décasyllabes {4-6}, {6-4} et {5-5}, des alexandrins (dont un M6), un 13-syllabe {5-8}, et un vers de 16 syllabes, que l'on peut couper en {6-4-6}. Ce mélange des « mètres » n'est pas souligné par une présentation typographique adéquate : tous les vers sont alignés le long d'une même marge à gauche. Autant de singularités peuvent nous conduire à penser qu'on est ici en face de vers libres. Mais on peut aussi se demander si la forme de ce texte, qui n'a été publié que de façon posthume, a été vraiment voulue par Verlaine (elle est atypique de notre poète), ou si le poème tel qu'il nous est parvenu est dans un état inachevé, que Verlaine comptait retravailler. L'examen du manuscrit (s'agit-il d'un brouillon ou d'une mise au net ?) pourrait être précieux sur ce point. Notons que la suite de ce poème, *PD, Le Charme du Vendredi Saint II, 987*, qui a été traitée ci-dessus (§. 2.2.4.), présente les mêmes étrangetés métriques (voir §. 7.3.4.4.), et a l'air d'avoir en plus un vers de trop. Cuénot (1963 : 495-496) a montré que les brouillons de Verlaine présentaient très souvent des vers faux, qui étaient corrigés par la suite. L'hypothèse d'un premier jet me semble donc crédible, sans toutefois être autre chose qu'une hypothèse tant que vérification n'est pas faite sur les manuscrits. Voir le texte du poème au §. 3.4.4.5.

7.3.4.4. *PD, Le Charme du Vendredi Saint II, 987* (1893), sonnet de quinze vers (voir le texte au §. 2.2.4.), peut être analysé comme « mesuré » de la manière suivante : {GCE, CCAE, CCEE, CECF}. L'alexandrin est le premier « mètre » à revenir deux fois dans cette suite et, avec ses sept instances, seule la venue d'un quinzième vers à la fin du sonnet l'empêche de pouvoir être considéré comme son mètre de base. Plusieurs de ces dodécasyllabes sont des {6-6} (vv. 2, 5, 12, 14) ; le second (v. 4) est, rythmiquement au moins, un {4-8} ; celui qui constitue le v. 8 est un possible {8-4}, ainsi que celui qui le suit (moyennant une coupe analytique). Le vers initial, de 16 syllabes, est intéressant, puisque *PD, Le Charme du Vendredi Saint I, 986*, qui précède immédiatement, se terminait sur un vers de même longueur et, de surcroît, de même rythme {6-4-6}. Quatre des cinq vers de 14-syllabes sont des {8-6} ; le cinquième peut être analysé comme un {6-8}

moyennant une coupe analytique. Le vers final, de quinze syllabes, est rythmable en {7-8}. Le décasyllabe (vers 6) est à la rigueur un {4-6}, mais sa perception comme objet métrique est rendue largement problématique par son contexte. D'une manière générale, la recherche de mètres reconnaissables dans ce poème me semble plus justifiable que dans *PD, Le Charme du Vendredi Saint I, 986*, bien que ces deux textes soient parents sur plus d'un point, formel autant que thématique. Voir §. 7.3.4.3.

7.3.4.5. Pour *D, À Mme J...*, 631 (1894), le doute n'est, a priori, pas permis : Verlaine a spécifié, en exergue à son poème, que celui-ci était écrit « En vers libres ». Pourtant, si l'on regarde les choses d'un peu plus près, on se rend compte que le poète a terminé son texte par neuf dodécasyllabes consécutifs, après avoir utilisé, pour les cinq premiers vers, le schéma {BECE ,A} où l'on distingue, au premier quatrain, une alternance du type « objet variable / 14-syllabe / objet variable / 14-syllabe ».

Maintenant, sur le plan de l'analyse endométrique des vers, on remarque que, à l'exception d'un seul, les vers de 12 syllabes ne sont pas CPMF6. Dans ce contexte, le dodécasyllabe restant (v. 8) apparaît clairement comme un {8-4}. Le décasyllabe peut être lu comme un {4-6}; le dernier 14 syllabes comme un {6-8}. Autant dire que ces vers ne sont pas aussi « libres » que Verlaine le dit. Peut-être que celui-ci prend plaisir à brouiller les pistes, faisant chercher le vers libre où il n'est pas, et se passant de le signaler quand il est là. Mais la métricité des vers semble suggérée à la fin du poème, quand le locuteur déclare à son allocutaire avoir été, dans ce sonnet, « un peu radoteur », autant dire un peu perroquet de la tradition métrique.

8. LE GENRE DES VERS

8.0. Pour le corpus verlainien, le genre des vers des sonnets doit être étudié en cinq parties :

1. Les sonnets qui respectent l'alternance en genre ;
2. Les sonnets, composés à la fois de rimes féminines et de rimes masculines, qui ne respectent pas l'alternance des genres ;
3. Les sonnets entièrement constitués de rimes masculines ;
4. Les sonnets entièrement composés de rimes féminines ;
5. Les sonnets à rimes mixtes et hyper-rimes mixtes.

Ici encore, le corpus retenu n'inclura pas les six poèmes d'*Amour* qui

ont été repris dans *Dédicaces* (voir §. 1.1.) : on comptera donc un total de 247 sonnets pris en compte dans l'analyse du genre des rimes.

8.1. Alternance en genre

8.1.0. Il peut-être intéressant de savoir dans quelle proportion Verlaine respecte la règle de l'alternance en genre dans ses sonnets. Pour cela, un simple dénombrement des pièces concernées suffit. Mais, pour l'ensemble de ces pièces, il peut être aussi intéressant de chercher à savoir si les sonnets à terminaison ultime masculine sont supérieurs en nombre aux sonnets à terminaison ultime féminine. Dans son étude du sonnet français de Marot à Malherbe, Roubaud (1990) étudie avec soin le genre des premiers vers des sonnets de son corpus. Il écrit, sans autre justification : « Un élément important de la description d'un sonnet est la nature de la première rime, qui peut être masculine ou féminine » (p. 91). Mais les résultats de Roubaud concernant le genre de cette rime, du fait de l'alternance en genre, ne sont peut-être qu'une conséquence du souci des poètes de terminer leur poème sur un genre particulier (chose que l'étude de Roubaud telle qu'elle est présentée ne permet pas de vérifier). En effet, notre connaissance des corpus strophiques fait apparaître avec évidence que les poètes se soucient du genre du *dernier* vers d'une strophe, et non du genre de son vers initial. Il est bien connu qu'une strophe classique en français se termine préférentiellement par un vers masculin (voir Cornulier 1995 : 146). Certains statisticiens dénués de théorie métrique ont affirmé qu'il y avait en poésie française classique une préférence nette pour les rimes féminines. Mais cette prédominance quantitative des rimes féminines n'est qu'une simple conséquence d'une préférence qualitative pour les rimes masculines : celles-ci occupent la position privilégiée de fin de strophe (et, généralement, de module), et laissent les places restantes aux rimes féminines. Ainsi, si dans une strophe rimée (abab) le nombre des terminaisons féminines et celui des terminaisons masculines sont équivalents, les sizains classiques du type (aabccb) (et ceux constitutifs de la deuxième sous-strophe dans les dizains (ababccdeed)) suffisent à faire pencher la balance numérique du côté des rimes féminines, bien que les positions métriques saillantes soient de toute évidence réservées aux terminaisons masculines (préférence qualitative pour ces dernières).

Dans le cas du sonnet, qui est une forme fixe qui n'est pas sans rappeler les strophes (voir Aroui, en préparation), il apparaît donc plus

pertinent, en première estimation, de regarder de près le genre de la dernière fin de vers du poème, plutôt que de la première. C'est ce qui va être fait ici. A vrai dire, cette enquête devrait être complétée par une prise en compte massive des schémas de rimes, car l'on peut poser l'hypothèse que les poètes ont cherché à faire masculines les terminaisons *principales* de module et de strophe, plutôt que les terminaisons *finale*s. Cette distinction est utile pour les strophes classiques inverties du type (aabcba), où la rime principale, la rime b, n'occupe pas une position finale dans le deuxième module (voir Aroui 2000 : e 6). Ce schéma est justement celui que l'on trouve dans les sestettes des sonnets « peletier ». On s'en tiendra pour l'instant à une simple analyse du genre du dernier vers des sonnets respectant l'alternance en genre, mais il faudra garder à l'esprit que cette enquête devrait être complétée par une étude du genre de la terminaison « principale » du dernier module du sestette.

8.1.1. A finale masculine

Parmi les pièces respectant l'alternance en genre, sont considérés à finale masculine tous les sonnets qui se terminent sur un vers masculin, même les sonnets renversés (ceux-ci ne sont signalés que par une note de bas de page). 95 sonnets sont concernés.

Liste : PV, *Imité de Catulle II*, 13 (1861) ; PV, *Les Dieux*, 17 (1861) ; PV, *À Don Quichotte*, 20 (1861) ; PV, *Torquato Tasso*, 21 (1864) ; PV, *L'Apollon de Pont-Audemer*, 21 (1864) ; PcPS&FG, *L'enterrement*, 125 (1864) ; PS, M, *Résignation*, 60 (1866)¹⁰¹ ; PS, M, *Après trois ans*, 62 (1866) ; PS, M, *Vœu*, 62 (1866) ; PS, M, *À une femme*, 64 (1866) ; J&N, J, S&AV, *Intérieur*, 322 (1867) ; J&N, J, S&AV, *À Horatio*, 323 (1867) ; J&N, J, S&AV, *Le Clown*, 324 (1867) ; J&N, J, S&AV, *Pierrot*, 320 (1868) ; FG, *L'Allée*, 108 (1869) ; J&N, J, S&AV, *Le Pitre*, 327 (1869) ; PclBC&RsP, *Retour de Naples*, 214 (1871) ; H, *Le sonnet du trou du cul. Par Paul Verlaine et Arthur Rimbaud*, 1416 (1871) ; S, III, IX, 282 (1872) ; J&N, J, S&AV, *Luxures*, 330 (1873) ; S, II, IV, I, 268 (1874) ; S, II, IV, V, 270 (1874) ; S, II, IV, VII (1), 271 (1874) ; S, II, IV, VII (3), 272 (1874) ; S, II, IV, VIII-IX, 272 (1874) ; S, III, VIII, 281 (1874)¹⁰² ; S, I, V, 247 (1875) ; S, I, VII, 248 (1875) ; S, I, XVIII, 257 (1881) ; A, *Sonnet héroïque*, 439 (1881) ; J&N, J, alPM, *L'Aube à l'envers*, 375 (1882) ; A, *Saint Benoît-Joseph Labre. Jour de la canonisation*, 438 (1884) ; A,

¹⁰¹ Sonnet renversé.

¹⁰² Sonnet renversé.

Paraboles, 439 (1884) ; I, *Puero debetur reverentia*, 931 (1884) ; A, À *Louis II de Bavière*, 426 (1886) ; D, À *Ernest Raynaud*, 563 (1887) ; PcP, *Écrit en marge de « Wilhelm Meister »*, 545 (1889)¹⁰³ ; D, À *Jules Tellier*, 554 (1889) ; D, *Au même*, 555 (1889) ; D, À *François Coppée*, 555 (1889) ; D, À *Villiers de l'Isle-Adam*, 559 (1889) ; D, À *Raoul Ponchon*, 560 (1889) ; D, À *A.-F. Cazals*, 561 (1889) ; D, À *Germain Nouveau*, 561 (1889) ; D, À *Irénée Decroix*, 566 (1889) ; D, À *George Bonnamour*, 567 (1889) ; D, À *Léon Vanier I*, 595 (1889) ; B, XX, I, 686 (1889) ; D, *Au Docteur Guiland*, 569 (1890) ; D, À *Émile Lebrun*, 570 (1890) ; D, À *Adrien Remacle*, 571 (1890) ; D, À *Armand Sinval*, 572 (1890) ; D, À *Charles Vesseron*, 573 (1890) ; D, À *Raymond Maygrier*, 605 (1890) ; D, À *Mlle A. Rom...*, 609 (1890) ; D, À *Max Rosa*, 609 (1891) ; B, XX 2, 686 (1891) ; D, À *E.. I*, 590 (1893) ; D, À *Edmond Picard*, 624 (1893) ; D, À *Francis Poictevin*, 625 (1893) ; D, À *Léopold II, Roi des Belges*, 627 (1893) ; D, *Au Comte de Montesquiou-Fezensac*, 629 (1893) ; D, ApNE, *Pour « la Plume » II*, 636 (1893) ; lLP, *Dernier Espoir*, 821 (1893) ; PD, *Le Charme du Vendredi Saint I*, 986 (1893)¹⁰⁴ ; PD, À *Monsieur et Madame Tarné*, 996 (1893) ; D, À *****, 588 (1894) ; D, À *une dame qui partait pour la Colombie*, 590 (1894) ; D, *Sur un buste de moi*, 605 (1894) ; D, *Pour Mlle D. A.*, 620 (1894) ; D, *Au Gérant du Müller*, 626 (1894) ; D, À *Mme J...*, 631 (1894) ; D, ApNE, *Puvis de Chavannes*, 638 (1895) ; D, ApNE, *Pour un album*, 639 (1895) ; D, ApNE, *Sonnet pour la kermesse du 20 juin 1895 (Caen)*, 639 (1895) ; D, ApNE, *Marceline Desbordes-Valmore II*, 642 (1895) ; I, À *Catulle Mendès (Banquet du 16 janvier 1895)*, 949 (1895) ; I, À *mon Amie Eugénie pour sa fête*, 954 (1895) ; BS, *Bibliomanie*, 970 (1895) ; BS, *Bibliothèques*, 970 (1895) ; BS, *L'Arrivée du Catalogue*, 971 (1895) ; BS, *Désappointement*, 972 (1895) ; BS, *Pauca mihi*, 973 (1895) ; BS, *Les Quais*, 974 (1895) ; BS, *Bibliophobes I*, 974 (1895) ; BS, *Bibliophobes II*, 975 (1895) ; BS, *Bibliotaphe I*, 976 (1895) ; BS, *Bibliotaphe II (Suite à « Monsieur le curé dit sa messe »)*, 977 (1895) ; PD, *Cordialités I*, 994 (1895) ; I, *Portrait académique*, 905 (après 1892) ; I, À *Félicien Champsaur*, 948 (après 1892) ; PD, *Cordialités III Pour une fête*, 995 (après 1892) ; PD, *Cordialités IV Pour les gens enterrés au Panthéon*, 995 (après 1892) ; PD, *Hôpital*, 1011 (après 1892) ; PD, *Acte de foi*, 1022 (après 1892).

¹⁰³ Sonnet renversé.

¹⁰⁴ Sonnet renversé.

8.1.2. A finale féminine

Ici encore, la liste inclut tous les sonnets qui se terminent sur une rime féminine, sonnets renversés compris (signalés en note). Elle totalise un ensemble de 85 pièces.

Liste : PV, *Un soir d'octobre*, 20 (1862) ; J&N, J, VJ, *La Pucelle*, 363 (1862) ; PS, C, *Monsieur Prudhomme*, 77 (1863) ; PV, *Vers dorés*, 22 (1866) ; PS, M, *Nevermore*, 61 (1865) ; PS, M, *Lassitude*, 63 (1866) ; PS, M, *Mon rêve familial*, 63 (1866) ; PS, M, *L'Angoisse*, 64 (1866) ; PS, C, *Femme et chatte*, 74 (1866) ; PS, C, *Une grande dame*, 76 (1866) ; J&N, J, S&AV, *Circonspection*, 329 (1867) ; P, *Allégorie*, 485 (1867) ; J&N, J, S&AV, *Allégorie*, 328 (1868) ; J&N, J, S&AV, *L'Auberge*, 328 (1868) ; PcPS&FG, *Sur le calvaire*, 129 (1869) ; J&N, J, S&AV, *Écrit sur l'Album de Mme N. de V.*, 324 (1869) ; J&N, J, S&AV, *Le Squelette*, 325 (1869) ; I, *Écrit pendant le Siège de Paris (décembre 1870)*, 928 (1870) ; AZ, *La Mort des cochons*, 165 (1871) ; AZ, *Sur un poète moderne*, 166 (1871) ; PclBC&RsP, *Le bon disciple*, 215 (1872)¹⁰⁵ ; S, III, III, 278 (1873) ; S, II, IV, II, 268 (1874) ; S, II, IV, III, 269 (1874) ; S, II, IV, IV, 269 (1874) ; S, II, IV, VI, 270 (1874) ; S, II, IV, VII (2), 271 (1874) ; P, *Le Sonnet de l'Homme au Sable*, 515 (1874) ; S, I, VI, 247 (1875) ; S, I, VIII, 248 (1875) ; S, I, IX, 249 (1875) ; S, I, X, 249 (1875) ; D, *À Émile Blémont*, 575 (1875) ; A, *À Victor Hugo en lui envoyant « Sagesse »*, 438 (1880) ; A, *À Léon Valade*, 433 (1881) ; A, *À propos d'un « Centenaire » de Calderon (1600-1681)*, 437 (1881) ; A, *Drapeau vrai*, 440 (1881) ; D, *À Ernest Delahaye*, 576 (1881) ; I, *Buste pour mairies*, 926 (1881) ; I, *Thomas Diafoirus*, 927 (1881) ; I, *Nébuleuses*, 928 (1881) ; J&N, J, S&AV, *À Albert Mérat*, 326 (1882) ; J&N, J, S&AV, *À la louange de Laure et de Pétrarque*, 320 (1883) ; J&N, J, alMP, *Langueur*, 370 (1883) ; A, *Parsifal*, 427 (1885) ; D, *À Emmanuel Chabrier*, 575 (1887) ; B, I, 657 (1887) ; D, *À Stéphane Mallarmé*, 557 (1889) ; D, *Léon Bloy*, 559 (1889) ; D, *À Gabriel Échaupre*, 568 (1889) ; D, *À Louis et Jean Jullien*, 569 (1889)¹⁰⁶ ; D, *À Henri Mercier*, 571 (1889) ; D, *À Gabriel Vicaire*, 574 (1889) ; D, *À Armand Silvestre*, 565 (1890) ; D, *Fernand Langlois*, 565 (1890) ; D, *À Edmond Thomas*, 578 (1890) ; D, *À Henri Bossanne*, 608 (1890) ; D, *À M. le Docteur Chauffart*, 614 (1890) ; D, *À Gustave Lerouge*, 613 (1891) ; B, XX 3, 687 (1891) ; I, *À la seule*, 958 (1892) ; D,

¹⁰⁵ Sonnet renversé.

¹⁰⁶ Sonnet renversé.

Quatorzain pour toutes, 580 (1893); *D*, *À un passant*, 618 (1893); *D*, *Pour Roberte*, 618 (1893); *D*, *À l'aimée*, 628 (1893); *D*, *À Aurélien Scholl*, 630 (1893); *I*, *L'Éternel Sot*, 911 (1893); *I*, *LIX*, 954 (1893); *PD*, *À Mademoiselle Marthe*, 1003 (1893); *D*, *Pour S...*, 583 (1894); *D*, *À Edmond Lepelletier*, 599 (1894); *D*, *À Mlle Eveline*, 603 (1894); *D*, *À Mlle Jeanne Vanier*, 604 (1894); *D*, *À César C.*, 616 (1894); *D*, *À Bibi-Purée*, 617 (1894)¹⁰⁷; *PD*, *Quand même*, 1021 (1894); *BS*, *Bibliophilie*, 969 (1895); *BS*, *Édition originale contemporaine*, 972 (1895); *BS*, *Bibliothèque III*, 977 (1895); *PD*, *Conseil*, 1031 (1895); *D*, *ApNE*, *Frontispice pour une Année de « La Plume »*, 636 (après 1892); *I*, *Pour Moréas*, 911 (après 1892); *I*, *Sonnet pour Larmoyer*, 921 (après 1892); *PD*, *Cordialités II*, 994 (après 1892); *PD*, *Souvenir d'hôpital I*, 1032 (après 1892)¹⁰⁸.

8.1.3. Commentaire

Les sonnets qui respectent l'alternance en genre sont au total au nombre de 180. Soit près de 73% des 247 pièces du corpus. Verlaine respecte l'alternance en genre dans presque trois sonnets sur quatre, et ce, semble-t-il, tout au long de sa carrière. Sur ce plan, il reste donc relativement classique, même si le chiffre de trois sonnets sur quatre pourrait paraître bas pour un poète antérieur.

La faible différence numérique qui sépare les sonnets avec alternance en genre à finale masculine de leurs homologues à finale féminine montre que Verlaine ne se soucie pas du genre de la rime terminale du sonnet. Ce résultat est à mettre en relation avec son traitement des strophes alternes : d'après un corpus de 432 poèmes réguliers extraits du répertoire métrique des strophes de Verlaine que j'ai constitué (voir Aroui 1996 : 457), on trouve dans l'œuvre du poète saturnien 96 pièces à strophes alternes où il y a alternance à l'intérieur des strophes. 55 de ces poèmes se terminent sur un vers masculin et 41 sur un vers féminin. Si maintenant on examine les pièces faisant se succéder régulièrement des strophes entièrement constituées de vers masculins et des strophes entièrement constituées de vers féminins, on trouve un total de 22 poèmes, partagés exactement moitié pour moitié entre pièces se terminant par un vers masculin et pièces se terminant sur un vers féminin. (Notons que je n'ai pas intégré ici, mais dans la catégorie précédente, les strophes $(aa)_n$ ou $(aaa)_n$, où

¹⁰⁷ Sonnet renversé.

¹⁰⁸ Sonnet renversé.

l'uniformité interne du genre n'est qu'une conséquence de la monorimie). Verlaine ne se soucie donc pas du genre rimique qui clôt un poème, bien que, quand les strophes ne sont pas alternes, il préfère les strophes masculines aux strophes féminines. Parmi les pièces dont les strophes typographiques sont isomorphes sur le plan du genre, on rencontre quatre cas de figures dominants : 119 poèmes, pour lesquels il y a alternance en genre à l'intérieur des strophes, sont constitués de strophes masculines ; 70 poèmes, pour lesquels il y a alternance en genre à l'intérieur des strophes, sont faits de strophes féminines ; 19 pièces sont entièrement composées de vers masculins ; 16 autres sont entièrement composées de vers féminins. La différence entre strophes masculines et strophes féminines peut paraître faible (et elle l'est sans doute comparée à un corpus classique), mais je pense qu'elle est néanmoins significative. Verlaine a une assez nette préférence pour les strophes masculines. On peut donc dire qu'il se situe encore dans le courant classique qui vise à terminer les strophes sur un vers masculin, mais qu'il n'en fait pas un dogme inviolable, sa pratique en la matière étant plutôt souple. On peut inférer de tous ces résultats que Verlaine ne traite pas le sonnet à la manière de la strophe (en dépit de sa parenté avec celle-ci, voir Aroui, en préparation), puisque le genre de la rime qui le termine lui importe peu.

8.2. Irrégularités dans l'alternance des genres

8.2.0. On n'inclura pas ici les sonnets composés entièrement de rimes masculines ou de rimes féminines, ni les pièces comprenant des rimes mixtes et/ou des hyper-rimes mixtes. Toutes ces formes seront étudiées plus bas (§§. 8.3., 8.4. et 8.5.). Restent donc 36 poèmes, qui je me suis efforcé de classer en fonction de leur structuration gonique.

Liste globale, avant classement : *J&N, J, alMP, Le Poète et la Muse*, 374 (1872) ; *J&N, J, S&AV, Sonnet boiteux*, 323 (1873) ; *S, III, X*, 282 (1875) ; *P, L, Lombes*, 507 (1885) ; *A, À Charles de Sivry*, 434 (1887) ; *D, À Maurice du Plessys*, 577 (1888) ; *D, J.-K. Huysmans*, 556 (1889) ; *D, À Jean Moréas*, 557 (1889) ; *D, À Henri d'Argis*, 563 (1889) ; *D, À Paterne Berrichon*, 567 (1889) ; *D, À Arthur Rimbaud*, 601 (1889) ; *D, À Charles de Sivry*, 573 (1890) ; *D, À Rodolphe Salis*, 611 (1890) ; *D, À Mme Marie P****, 616 (1890) ; *B, XXV*, 693 (1890) ; *LI, À Charles Baudelaire*, 734 (1890) ; *D, À Mme Marie A... Pour sa fête*, 607 (1891) ; *D, À A. DuVigneaux trop fougueux adversaire de l'orthographe phonétique*, 610 (1891) ; *D, À Aman-Jean. Sur un portrait enfin reposé*

qu'il avait fait de moi, 615 (1891) ; B, XVII, 682 (1891) ; D, À Mlle Renée Zilcken, 602 (1892) ; D, Pour Marie ***, 612 (1892) ; D, Gabriel de Yurri, 629 (1893) ; D, ApNE, Pour « la Plume » I, 635 (1893) ; PD, Le Charme du Vendredi Saint II, 987 (1893) ; D, À E... Pour ses étrennes, 587 (1894) ; D, À la même, 588 (1894) ; D, Pour la même, 589 (1894) ; D, À Mlle Adèle, 606 (1894) ; D, À Léon Dierx, 631 (1894) ; PD, Toast, 1013 (1894) ; PD, À Fernand Crance, 1019 (1894) ; PD, Pour le Nouvel An, 1022 (1895) ; I, À propos d'un Procès intenté à un archevêque français, 934 (après 1892) ; I, À Marcel Schwob, 947 (après 1892) ; PD, Impromptu (Sonnet inachevé), 1038 (après 1892).

Cette liste est instructive par ses dates. On s'aperçoit que Verlaine a toujours respecté l'alternance en genre avant 1872 (à moins d'adopter un système spécifique, comme les sonnets entièrement composés de rimes féminines des *Amies*), et qu'il ne s'en est écarté que par trois fois avant 1885. L'alternance en genre a donc été pour lui un élément constitutif fort du sonnet pendant les deux tiers de sa carrière. Les irrégularités goniques, au sein du sonnet, se répartiront ensuite de façon assez régulière sur les dix dernières années de la production verlainienne. Par ailleurs, ces « irrégularités » témoigneront presque toujours d'un enchaînement gonique pensé, qui généralement n'est manifestement pas le fruit du hasard. Ceci permet de tenter une ébauche de classement de ces « irrégularités », qui sera faite ci-dessous. On partira des structures les moins déviantes, pour aller vers les plus insolites, et enfin vers celles qui échappent à tout classement.

8.2.1. Absence d'alternance en genre entre l'octave et le sestette

Cinq poèmes sont concernés par ce type d'irrégularité : A, À Charles de Sivry, 434 (1887) ; D, J.-K. Huysmans, 556 (1889) ; D, À Arthur Rimbaud, 601 (1889) ; B, XXV, 693 (1890) ; PD, À Fernand Crance, 1019 (1894).

A chaque fois, les deux vers marquant la frontière de l'octave et du sestette sont masculins, sauf dans A, À Charles de Sivry, 434, où ils sont féminins.

L'absence d'alternance en genre entre l'octave et le sestette est la moins déviante des irrégularités goniques qui peuvent affecter le sonnet, étant donné la grande indépendance structurelle et perceptuelle que manifestent l'un par rapport à l'autre l'octave et le sestette (voir Aroui, en préparation).

8.2.2. Octave entièrement masculin, sestette entièrement féminin

Liste : 4 poèmes : *D*, À *Rodolphe Salis*, 611 (1890) ; *B*, *XVII*, 682 (1891) ; *D*, *ApNE*, Pour « *la Plume* » *I*, 635 (1893) ; *I*, À *propos d'un Procès intenté à un archevêque français*, 934 (après 1892).

Verlaine a eu tardivement quelque goût pour cette forme, ainsi que pour sa pendante où l'octave est féminin et le sestette masculin (voir ci-dessous), assez pour y revenir plusieurs fois.

Encore une fois, une telle forme choque peu du fait de la forte indépendance structurelle de l'octave et du sestette.

8.2.3. Octave entièrement féminin, sestette entièrement masculin

8.2.3.0. Liste : 5 poèmes : *J&N*, *J*, *alMP*, *Le Poète et la Muse*, 374 (1872) ; *D*, À *Paterne Berrichon*, 567 (1889) ; *D*, À *Mme Marie P****, 616 (1890) ; *D*, À *Mlle Renée Zilcken*, 602 (1892) ; *D*, *Pour Marie ****, 612 (1892).

Voir les commentaires du §. 8.2.2.

8.2.3.1. *Genre* (1998 : 247) remarque, avec justesse, que la construction gonique dans le poème *J&N*, *J*, *alMP*, *Le Poète et la Muse*, 374 a « une valeur sexuelle très probable ».

8.2.3.2. *D*, À *Paterne Berrichon*, 567 se distingue par le fait que c'est un sonnet renversé. La structure féminine de l'octave y ferme donc le poème, au lieu de l'ouvrir.

8.2.4. Octave entièrement masculin et alternance en genre dans le sestette

Liste : 4 poèmes : *P*, *L*, *Lombes*, 507 (1885) ; *LI*, À *Charles Baudelaire*, 734 (1890) ; *D*, À *Léon Dierx*, 631 (1894) ; *PD*, *Toast*, 1013 (1894).

Dans tous les cas, il y a alternance en genre entre l'octave et le sestette.

À nouveau, la différence de « comportement » gonique entre l'octave et le sestette témoignent de leur large indépendance structurelle.

Genre (1998 : 247) voit une « valeur sexuelle très probable » à la construction gonique dans *P*, *L*, *Lombes*, 507, mais n'explicite malheureusement pas son idée.

8.2.5. Octave entièrement féminin et alternance en genre dans le « sestette »

J'écris « sestette » entre guillemets parce que le seul sonnet qui présente ce type de structure est une pièce de 15 vers, pour laquelle il faudrait plutôt parler de « septette ». Il s'agit de *PD*, *Le Charme du Vendredi Saint II*, 987 (1893), qui par ailleurs est un sonnet renversé,

rimé (aaa, abbb, cddc, cdcd). Il y a alternance en genre à la frontière du « septette » et de l'octave.

8.2.6. Alternance entre strophes entièrement masculines et strophes entièrement féminines

J&N, J, S&AV, Sonnet boiteux, 323 (1873) est le seul sonnet à présenter un tel type d'alternance. Q1 (= 1^{er} quatrain) et T1 (= 1^{er} tercet) sont masculins, et Q2 et T2 sont féminins.

8.2.7. Absence d'alternance en genre interstrophique

8.2.7.1. *PD, Pour le Nouvel An, 1022 (1895)* est le seul sonnet où l'alternance en genre est toujours respectée à l'intérieur des strophes, jamais à l'entrestrophe. Les deuxième et troisième rimes du sestette sont phoniquement tellement proches que l'on pourrait éventuellement considérer que le dernier vers du premier tercet et le premier vers du second tercet instancient en leur terminaison la même rime ; dans ce cas, le problème de l'alternance en genre ne se poserait plus pour cet entrestrophe. Voir le §. 5.2.10.

8.2.7.2. *D, À Maurice du Plessys, 577 (1888)* et *D, À Henri d'Argis, 563 (1889)* dérogent à la règle de l'alternance en genre non seulement entre l'octave et le sestette, mais aussi entre les deux quatrains de l'octave, qui ne sont pas construits sur les mêmes rimes. Par contre, il y a alternance en genre à l'entrestrophe des deux tercets. Ce type de construction fait apparaître l'interdépendance structurelle des deux membres du sestette, qui est supérieure à celle des quatrains dans l'octave (voir Aroui, en préparation).

8.2.8. Q1 entièrement masculin, Q2 entièrement féminin, et alternance en genre dans le sestette

Liste : 1 poème : *D, À Jean Moréas, 557 (1889)*.

La structure gonique employée témoigne encore une fois de l'autonomie de l'octave (qui possède ici sa propre cohérence structurelle, construite sur une opposition des deux quatrains) et du sestette (qui répond à une structuration gonique différente : alternance en genre entre vers, et non plus entre strophes).

8.2.9. Alternance en genre, sauf entre Q1 et Q2

Liste : 1 poème : *I, À Marcel Schwob, 947 (après 1892)*. Ce type de construction est plus difficile à expliquer que les précédentes, du point de vue de la métrique classique. En effet, il devrait laisser supposer qu'il y a plus d'autonomie structurelle entre Q1 et Q2 qu'entre Q2 et T1 (où l'alternance en genre est respectée). Ceci est contraire à la bipartition

classique octave/sestette, mais est ici confirmé par la syntaxe du poème, dont voici les 11 premiers vers :

- (61) Schwob, « la Terreur future », elle existe, très cher,
Plus que dans votre livre excessive et superbe,
Tuant l'humanité comme on fauche de l'herbe
Par la misère et par la flamme et par le fer :

Guerre, machinerie, exploitation du
Pauvre haineux par le riche âpre, assauts d'astuces,
Anarchistes français et nihilistes russes,
Rendu pour un prêté, prêté pour un rendu,

La science pouvant à peine se suffire
Pour la destruction nécessaire, on dirait,
Et jusqu'à l'Alchimie exhumant son secret.

8.2.10. Alternance en genre, sauf dans Q1, entièrement masculin

Liste : 1 poème : *D, À E... Pour ses étrennes*, 587 (1894). Il s'agit d'un sonnet de quinze vers (un vers supplémentaire typographiquement isolé après le sestette). Ici encore, comme précédemment (§. 8.2.9.), la structure gonique d'ensemble est difficile à justifier du point de vue du dogme classique. Peut-être que Verlaine y fait une allusion dans le premier quatrain (celui touché par l'irrégularité, justement) du poème. Voir texte au §. 2.2.1.

8.2.11. Alternance en genre, sauf dans Q1, entièrement féminin

Liste : 1 poème : *D, À Charles de Sivry*, 573 (1890). Ce texte présente le même type de difficultés que le précédent (§. 8.2.10.). Mais la structure gonique est ici beaucoup plus difficile à justifier par le sens du poème, qui traite de poésie et de musique, mais en termes plutôt classiques.

8.2.12. Alternance en genre, sauf dans T1, entièrement masculin

Le premier tercet de *D, À la même*, 588 (1894), quoique construit sur deux rimes, est entièrement masculin. Cette déviance locale à la règle de l'alternance en genre n'est pas structurante.

8.2.13. Alternance en genre, sauf dans T2, entièrement féminin

D, À Mlle Adèle, 606 (1894) respecte entièrement l'alternance en genre, sauf entre les vers 12 et 13 (le vers 14 rimant avec le vers 13). Ce type de déviation est beaucoup plus facilement justifiable que le précédent (§. 8.2.12.) : en effet, on peut y voir un effet de clausule, qui surprend d'autant plus que la « rime » du vers 11 est laissée en suspens

(« rime orpheline absolue », voir Aroui 1993 : 286 et Chevrier 1996 : 213). Pour plus de détails, voir §. 5.2.1.

8.2.14. Alternance en genre, sauf à un seul endroit (autre)

D, Pour la même, 589 (1894) respecte entièrement l'alternance en genre, sauf entre les vers 10 et 11. Seul l'étrange schéma rimique adopté empêche le premier tercet d'être entièrement féminin (trois rimes différentes s'y succèdent – voir §. 6.2.1.2.).

8.2.15. Toutes les rimes sont masculines, sauf une

8.2.15.0. Liste : 2 poèmes : *S, III, X, 282* (1875) ; *D, À A. Duvigneaux trop fougueux adversaire de l'orthographe phonétique*, 610 (1891).

8.2.15.1. *S, III, X, 282* (1875) est un poème qui pourrait être considéré comme entièrement formé de rimes masculines, n'était la rime *apitoient* : *foudroient* du premier quatrain. Classiquement, cette rime est féminine, et c'est ainsi que je l'ai traitée dans mon répertoire métrique (*in* Aroui 1996). Mais Tobler (1972 [1885] : 44) avait déjà noté que pour certains poètes du XIX^e siècle ce type de mots avait une terminaison masculine, puisqu'ils les plaçaient à l'intérieur du vers sans compter le schwa comme numéraire. L'exemple du traitement classique des imparfaits et conditionnels en *-(r)aient*, et des subjonctifs « aient » et « soient » a sans nul doute encouragé ces poètes à élargir un usage qui se rapprochait davantage de la langue du XIX^e siècle que l'usage classique des autres terminaisons VəC (sur lequel on lira Morin 2000). L'originalité de Verlaine, jusqu'à plus ample informé, a été de placer ces mots qui pour lui sont à terminaison masculine à la rime, et non à l'intérieur du vers.

8.2.15.2. *D, À A. Duvigneaux trop fougueux adversaire de l'orthographe phonétique*, 610 (1891) est entièrement composé de rimes masculines, à l'exception de la dernière rime du poème. On trouvera le texte du sestet à §. 5.1.2. Le dernier mot-rime est laissé à la perspicacité du lecteur. C'est peut-être pour faciliter l'interprétation correcte de ce mot que Verlaine a placé une terminaison féminine à « verte »¹⁰⁹, qui en constitue l'appel rimique.

8.2.16. Autres

8.2.16.1. *D, À Aman-Jean. Sur un portrait enfin reposé qu'il avait fait de moi*, 615 (1891) commence par un quatrain entièrement masculin,

¹⁰⁹ « Verte » est une forme archaïque de « verte ». Au XIX^e siècle, d'après le *Trésor de la Langue Française* (1994 : 1067), la forme adjectivale « verd » était encore présente, en vedette, dans le dictionnaire de l'Académie (1798-1878).

suit d'un quatrain entièrement féminin, puis d'un tercet entièrement masculin (sur deux rimes). Cette alternance régulière entre strophes entièrement masculines et strophes entièrement féminines est interrompue au dernier tercet, qui reprend la rime masculine laissée en suspend en T1, et lui ajoute une rime féminine. Le schéma de rimes choisi dans le sestette ne permettait pas la continuation de l'alternance ébauchée dans les trois premières strophes, ou bien il aurait fallu opter pour l'emploi d'une rime « mixte » (voir §. 8.5.).

8.2.16.2. *D, Gabriel de Yturri, 629* (1893), rimé (abba, ccca, dda, eee) (voir §. 6.2.1.5.), a son premier quatrain entièrement féminin, puis ne respecte pas l'alternance en genre à la frontière de l'octave et du sestette, puis a ses tercets consécutivement complètement féminin et complètement masculin. Schéma gonique général : {FFFF, MMMF, FFF, MMM}. On voit que l'on aurait une alternance régulière de strophes entièrement féminines et entièrement masculines si le vers 8 instanciat la rime c.

8.2.16.3. *D, À Mme Marie A... Pour sa fête, 607* (1891) échappe à l'alternance en genre à deux reprises : d'abord à l'intersection des deux quatrains, où sont instanciées deux rimes différentes de même genre ; ensuite à l'intérieur du sestette, où le schéma rimique adopté, (abb, cac), échappe à la règle des deux couleurs, et donc à l'alternance en genre (les rimes a et b sont toutes deux masculines).

8.2.16.4. *PD, Impromptu (Sonnet inachevé), 1038* (après 1892) est à écarter : le sonnet aurait respecté l'alternance en genre s'il avait été terminé.

8.3. Sonnets en rimes masculines

8.3.0. Liste : 10 sonnets : *P, L'Impudent, 509* (1887) ; *D, À Rodolphe Darzens, 607* (1889) ; *D, Jean Richepin, 600* (1890) ; *D, À Léon Vanier Suite au premier sonnet, 596* (1892) ; *D, À Léon Cladel, 611* (1892) ; *D, Quatorzain pour tous, 580* (1893) ; *D, À mon éditeur I Misère, 594* (1893) ; *D, À Arthur Rimbaud. Sur un croquis de lui par sa sœur, 601* (1893) ; *D, Au Vicomte de Lautrec, 619* (1893) ; *D, À E... En lui offrant « Mes prisons », 627* (1893). A cette liste, il faut ajouter les poèmes *Henri III* et *César Borgia* signalés note 4.

Les sonnets composés sur un seul genre rimique ont une structure gonique fortement saillante, qu'on peut être tenté de mettre en relation avec le sens du poème, le choix de cette forme par le poète n'étant pas

aléatoire. Gendre (1996 : 202) pense que lorsque Verlaine rime un sonnet sur un seul genre, « c'est pour signifier qu'il entend Gomorrhe et appartient à Sodome ». Mais ce genre de généralisation vers un sens sexuel, même sur un corpus aussi restreint que celui de Gendre (les premiers recueils jusqu'à *Parallèlement* inclus), n'est pas sans poser de problèmes : ainsi, je vois mal ce qu'une telle approche peut faire de *J&N*, *J*, *alMP*, *La Princesse Bérénice*, 370, entièrement composé de rimes féminines.

8.3.1. Pourtant, un certain nombre de textes manifestent une incontestable référence à l'homosexualité. Steve Murphy (2000 : 142) l'a noté en commentant *César Borgia* et *Henri III*. Les deux poèmes font clairement allusion à l'homosexualité et *Henri III* ajoute à l'homogonie des rimes l'usage du sonnet renversé qui, on l'a vu (§. 3.4.2.) est parfois utilisé par Verlaine pour signifier les amours « inverties ».

P, *L'impudent*, 509 est vraisemblablement porteur d'une allusion homosexuelle, ainsi que l'a déjà remarqué Jacques Robichez, dans son commentaire du mot « Beautés », au vers 12 (*in* Verlaine 1995 : 692) :

Par *Beautés*, peut-être faut-il entendre : *jeunes hommes*, si le vers 10 [« Il a des refus triomphants »] évoque la même situation que les deux derniers vers de *Lombes* et si l'usage exclusif des rimes masculines est ici chargé d'une intention.

On ne peut s'empêcher non plus de voir dans les rimes masculines de *D*, *À Arthur Rimbaud sur un croquis de lui par sa sœur*, 601 une discrète allusion à la relation homosexuelle qui a uni les deux poètes. Dans ce cas, les rimes diraient le contraire de ce qui est affirmé au vers 602 (« amour chaste »), dont on sait parfaitement que c'est un déguisement de la réalité.

8.3.2. Les rimes masculines de *D*, *Quatorzain pour tous*, 580 ne renvoient pas forcément à l'homosexualité – le poème n'en traite guère – mais se veulent manifestement mimétiques du sexe des allocutaires du poème.

8.3.3. Les rimes masculines de *D*, *À mon éditeur I Misère*, 594 sont à mettre en relation avec les rimes féminines du sonnet qui suit, *D*, *À mon éditeur II Richesse*, 594. Les deux pièces sont en octosyllabes. Il est possible que les rimes masculines, qui font les vers plus courts d'une syllabe, donc plus « pauvres », soient une manière de signifier la « misère », et les rimes féminines, *a contrario*, la « richesse ». A ce titre, l'alexandrin et quinzième vers qui termine le second poème est

symptomatique : il symbolise l'extrême richesse, à la fois par sa mesure (alexandrin), et par son caractère surnuméraire (quinzième vers), donc superflu, luxueux.

8.3.4. Les rimes masculines de *D, Jean Richepin, 600* ont une motivation toute différente : elles sont sans doute un hommage aux usages métriques de Jean Richepin, qui s'est souvent complu à composer des strophes sur un seul genre de rimes, et principalement des strophes entièrement masculines (voir Chevrier 1996 : 174-179). D'ailleurs, *D, Jean Richepin, 600* imite aussi *La Chanson des gueux* par sa polymétrie (voir §. 7.3.4.1.).

8.3.5. Si *D, À Léon Vanier Suite au premier sonnet. II, 596* est entièrement composé de rimes masculines, c'est une simple conséquence du fait que Verlaine s'est efforcé dans ce poème de composer des « hyper-rimes » fondées sur un appariement de rimes qui ne diffèrent que par le nombre (voir Aroui, à paraître, note 34) : hyper-rime réunissant la rime en *-ieu* (vv. 1 et 3) et la rime en *-ieux* (vv. 6 et 8) ; hyper-rime appariant la rime en *-eau* (vv. 2 et 4) et la rime en *-aux* (vv. 5 et 7) ; hyper-rime entre la rime *nœuds : bœufs* (vv. 9 et 11) et la rime *bœuf : neuf* (vv. 13-14), avec traitement artificiel du f de « bœufs » comme d'une consonne virtuelle (voir Aroui, à paraître, §. 5.1.1.2.). Seule la rime *n'étant : tant* des vers 10 et 12 reste isolée et étrangère à ce jeu d'hyper-rimes.

8.3.6. Il m'est difficile d'avoir une opinion tranchée sur les rimes masculines de *D, À Léon Cladel, 611*. Le premier quatrain pourrait faire penser à une allusion homosexuelle :

(62) Tu fus excessif
Et je t'en aimais
D'un amour plus vif,
Plus vif que jamais,

Mais ce poème nécessitant une interprétation biographique (puisque l'allocutaire est identifiable à un être réel), je me garderai d'en tirer des conclusions hâtives, ignorant tout de Léon Cladel, à part le peu qu'en dit Pierre Petitfils (1994 : 53), qui indique que Verlaine a connu Cladel, « conteur-romancier », chez Catulle Mendès. Cladel a participé au deuxième *Parnasse contemporain*, ainsi qu'au troisième (voir Decaunes 1977 : 276).

On peut en dire tout autant pour *D, Au vicomte de Lautrec, 619*, sur lequel Petitfils (1994 : 480-481 et 507) est toutefois un peu plus

renseigné.

8.3.7. Restent deux sonnets pour lesquels je ne parviens pas à trouver de motivation, sexuelle ou autre, à l'usage exclusif des rimes masculines. Il s'agit de *D, À Rodolphe Darzens, 607* et de *D, À E... En lui offrant « Mes prisons », 627*. Sur Darzens (qui ne fut jamais un intime de Verlaine) et le sonnet qui lui a été adressé, voir l'intéressant article de Lefrère (1993). Voir aussi ici même §. 7.1.3. (qui traite également de *D, À Léon Cladel, 611*).

8.4. Sonnets en rimes féminines

8.4.0. Liste : 15 poèmes : *P, IA, Sur le balcon, 486* (1867) ; *P, IA, Pensionnaires, 486* (1867) ; *P, IA, Per amica silentia, 487* (1867) ; *P, IA, Printemps, 488* (1867) ; *P, IA, Été, 488* (1867) ; *P, IA, Sappho, 489* (1967) ; *J&N, J, alMP, La Princesse Bérénice, 370* (1871) ; *J&N, J, S&AV, Vendanges, 331* (1873) ; *D, Raymond de La Tailhède, 564* (1887) ; *D, Charles Morice, 577* (1887) ; *PD, À Eugène Carrière, 982* (1890) ; *D, À mon éditeur II Richesse, 594* (1893) ; *D, Au Compagnon Lartigue, 613* (1893) ; *PD, Contre la jalousie III, 998* (1893) ; *I, Pour Mademoiselle E... M..., 956* (après 1892).

8.4.1. L'ensemble des poèmes constitutifs des *Amies* (*P, IA, Sur le balcon, 486* ; *P, IA, Pensionnaires, 486* ; *P, IA, Per amica silentia, 487* ; *P, IA, Printemps, 488* ; *P, IA, Été, 488* ; *P, IA, Sappho, 489*) sont en rimes féminines. Ici, la motivation (homo-)sexuelle de la forme gonique est évidente, et a été souvent soulignée (Chevrier 1996 : 206-207, Gendre 1998 : 247), ce n'est pas la peine d'y revenir. Tout au plus faut-il apporter quelques précisions sur *P, IA, Sappho, 489* qui, en apparence, traite d'un amour hétérosexuel de Sappho, mais Sappho est dite « oublieuse du Rite », rite que vient rappeler la forme du poème, par le double emploi des rimes féminines et du sonnet renversé (inverti). A ce titre, on remarquera que *P, IA, Sappho, 489* est le pendant exact de *Henri III*, qui est également renversé, et tout en rimes masculines.

8.4.2. *PD, Contre la jalousie III, 998* comporte une allusion explicite à l'homosexualité, au vers 5 (voir texte de l'octave au §. 4.1.14.).

8.4.3. Les rimes féminines de *I, Pour Mademoiselle E... M..., 956* sont au mieux une allusion au sexe de la dédicataire, qui semble-t-il n'est pas identifiée, ainsi que le laisse suggérer le silence révélateur des différentes éditions des *Œuvres complètes* (Verlaine 1960, 1989, 1992) sur ce poème.

8.4.4. Dans *J&N, J, alMP, La Princesse Bérénice, 370*, les rimes féminines peuvent être un hommage à Banville, qui est pastiché dans ce texte (voir §. 1.2.2.6.). En effet, si Banville n'a pas écrit de sonnet entièrement féminin dans ses *Princesses* (texte in Banville 1994 : 235-259), il a par contre composé un grand nombre de pièces constituées uniquement de rimes féminines (voir Chevrier 1996 : 119-143).

8.4.5. Sur *D, À mon éditeur II Richesse, 594*, voir ci-dessus §. 8.3.3.

8.4.6. Restent enfin un certain nombre de poèmes pour lesquels je n'ai pas trouvé de raison apparente à l'usage exclusif des rimes féminines : *J&N, J, S&AV, Vendanges, 331* ; *D, Raymond de La Tailhède, 564* ; *D, Charles Morice, 577* ; *PD, À Eugène Carrière, 982* ; *D, Au Compagnon Lartigue, 613*. Gendre (1998 : 247) suggère que l'on peut voir « peut-être » une allusion sexuelle dans les rimes féminines de *D, Charles Morice, 577* (qui fait partie de son corpus parce qu'inclut également dans *Amour*), mais ne précise pas son idée.

8.5. Rimes mixtes et hyper-rimes mixtes

8.5.0. L'expression « rime mixte », que je reprends à Chevrier (1996 : 146) désigne une rime d'un type spécial, inventée par Banville, qui apparie une terminaison féminine avec une terminaison masculine.

Billy (2000a) propose en alternative à la terminologie de Chevrier l'expression de « rime androgyne ». Le mot « androgyne » ne me plaît pas, parce qu'il suppose l'idée ridicule (et hélas trop courante) d'un sexe des rimes (confusion classique du genre et du sexe, que fait par ailleurs Chevrier en de nombreux endroits de son livre, et notamment dans le titre). Mais si Billy préfère ce terme à celui de Chevrier, c'est parce que, selon lui, le mot « mixte » peut supposer une pluralité d'individus de chaque genre ou de chaque sexe (une école « mixte » rassemble à la fois plusieurs individus de sexe féminin et plusieurs individus de sexe masculin), alors que la rime inventée par Banville n'apparierait à chaque fois qu'un couple de termes, « une dualité constante lui étant liée » (Billy 2000a : 308)¹¹⁰. Sur le plan purement terminologique, cet argument ne me suffit pas pour me faire préférer androgyne à mixte : je préfère l'oubli de

¹¹⁰ Les développements de Billy sur la rime androgyne pouvant être conçue comme un « couple » formé de deux éléments de genre (sexe...) différent ou comme une entité portant la dualité des deux genres en elle-même (à la manière d'un être androgyne) me semblent spécieux.

l'idée de binarité dans le terme choisi plutôt que l'ajout d'une idée de sexe. Mais le problème terminologique n'est pas le plus important. Mon désaccord avec Billy se situe aussi sur un plan théorique : le poème *D, Laurent Tailhade, 558* qui sera étudié ci-dessous (§. 8.5.4.) me semble un bon contre-exemple à l'idée de la binarité constitutive des rimes mixtes, et ne peut être décrit, si l'on suit une lecture linéaire, comme un cas de ce que Billy appelle l'« hyper-rime androgyne », et que j'appellerai hyper-rime mixte.

Une « hyper-rime » est une « rime de rime » : pour se constituer, elle a besoin de deux rimes comprenant une même voyelle masculine et, éventuellement, une (ou plusieurs) même(s) consonne(s) fixe(s) postérieure(s) à la voyelle masculine. Ensuite, elle neutralise l'un des éléments de différenciation de ces rimes, que ce soit celui du genre (hyper-rime « mixte ») ou celui du nombre (voir un exemple aux §§. 4.1.9.2. et 5.1.5.). Une hyper-rime mixte apparie donc une rime masculine avec une rime féminine¹¹¹.

Liste des sonnets de Verlaine à rimes et/ou hyper-rimes mixtes : 7 poèmes : *S, I, V, 247* (1875) ; *J&N, J, S&AV, Vers pour être calomnié, 330* (1872) ; *S, III, XIX, 289* (1880) ; *P, L, Explication, 504* (1885) ; *D, Laurent Tailhade, 558* (1889) ; *D, Maurice Bouchor, 562* (1889) ; *I, À Ernest Delahaye, 948* (après 1892).

8.5.1. Je commence l'analyse par *S, III, XIX, 289* (1880), qui est un cas simple de traitement des rimes mixtes et des hyper-rimes mixtes. Le poème contient trois hyper-rimes mixtes et une rime mixte simple.

Les hyper-rimes sont les suivantes : [wa] (union des rimes *soit : surcroît* et *voie : voie*), [ã(t)] (union des rimes *littéralement : gouvernement* et *complimente : parlemente*), [y(z)] (union des rimes *plus : élus* et *eues : sues*).

La rime mixte simple, *souverain : reine*, est dans le sestette :

- (63) Qui l'en empêchera ? De vœux il n'en a plus
 Que celui d'être un jour au nombre des élus,
 Tout-puissant serviteur, tout-puissant souverain,
 Prodigue et dédaigneux, sur tous, des choses eues,
 Mais accumulateur des seules choses sues :
 De quel si fier sujet, et libre, quelle reine !

¹¹¹ Pour plus de détails sur les caractéristiques phonologiques et morphophonologiques de la rime mixte, voir Billy (2000a : 313-314, 321).

Les 6 vers du sestette du sonnet empêchent la création de deux hyper-rimes mixtes (qui nécessiterait huit vers). Verlaine a résolu ce problème en employant une rime mixte simple, qui apparie la terminaison « principale » des deux modules constitutifs des tercets (voir Arouï 2000 : e 6).

8.5.2. Le texte de *J&N, J, S&AV, Vers pour être calomnié, 330* (1872) a déjà été cité au §. 7.1.9.1. Ci-dessous j'examinerai de manière séparée l'octave et le sestette.

L'octave de ce poème comprend deux hyper-rimes mixtes : les rimes *sommeil : soleil et merveille : m'éveille* forment une hyper-rime en [e], cependant que les rimes *lit : lit et plie : folie* forment une hyper-rime en [i] (pour les détails, voir Billy 2000a : 333).

Le sestette est caractérisé par une rime mixte aux vers 3 et 6, tandis que les deux couples de vers restant forment ce que l'on pourrait appeler une « hyper-asonance mixte », c'est à dire qu'ils sont en relation d'équivalence par leur dernière voyelle masculine, et divergent quant au genre métrique. Billy (2000a : 334) voit dans ce « couple assonancé » une

faiblesse qui se justifie par le niveau secondaire où se constitue l'appariement : si dans la rime androgyne chaque membre est isolé, leur accouplement par-delà le genre (« transgonique ») étant la condition même de leur accord, dans l'hyper-rime androgyne, les deux membres ont chacun un parfait accord interne, puisqu'il s'agit de rimes ordinaires.

8.5.3. Voici le texte de *P, L, Explication, 504* (1885) :

(64)

Explication

Je vous dis que ce n'est pas ce que l'on pensa.

(P.V.)

Le bonheur de saigner sur le cœur d'un ami,
Le besoin de pleurer bien longtemps sur son sein,
Le désir de parler à lui, bas à demi,
Le rêve de rester ensemble sans dessein !

Le malheur d'avoir tant de belles ennemies,
La satiété d'être une machine obscène,
L'horreur des cris impurs de toutes ces lamies,
Le cauchemar d'une incessante mise en scène !
Mourir pour sa Patrie ou pour son Dieu, gaîment,
Ou pour l'autre, en ses bras, et baisant chastement
La main qui ne trahit, la bouche qui ne ment !

Vivre loin des devoirs et des saintes tourmentes
 Pour les seins clairs et pour les yeux luisants d'amantes,
 Et pour le... reste ! vers telles morts infamantes !

L'octave est caractérisé par des hyper-rimes mixtes qui permettent de réduire les rimes a, b, c, d à deux hyper-rimes, dont le schéma est (abab, abab).

Le sestette résout le problème de l'hyper-rimie en six vers de manière originale : il utilise deux rimes à trois instances qu'il rassemble dans une même hyper-rime mixte. Billy (2000a : 335) remarque que si, dans ce texte, Verlaine recourt « à la monorimie pour résoudre le problème de l'alternance dans les tercets », il y perd « l'interdépendance » rimique habituelle de ces derniers.

On remarquera que ce poème est le seul sonnet de Verlaine qui soit tout entier constitué d'hyper-rimes androgynes. Sur ce point, Billy remarque que cette pièce se caractérise par « un système rigoureux d'antithèses sur la dichotomie formelle du genre des rimes, opposant symétriquement les deux quatrains et les deux tercets, associant aux masculines un pôle positif, et aux féminines un négatif » (*ibid.* : 342). J. Robichez remarquait déjà, dans son édition des *Œuvres poétiques de Verlaine*, que « ces vers sont une tentative pour justifier sentimentalement la pédérastie », et faisait des remarques similaires à celles de Billy (voir le texte des notes 1 et 2 de la p. 464, in Verlaine 1995 : 690).

8.5.4. D, *Laurent Tailhade*, 558 (1889) est un cas particulièrement intéressant. J'en ai déjà cité trois vers au §. 7.1.12.3. Voici le poème dans son entier :

(65) Laurent Tailhade

Le prêtre et sa¹¹² chasuble énorme d'or jusques aux pieds
 Avec un long pan d'aube en guipures sur les degrés ;
 Le diacre et le sous-diacre aux dalmatiques chamarrées
 D'orerie et de perle à quelque Eldorado pillées ;
 Le Sang Réel par Qui toutes fautes sont expiées,
 Dans un calice clair comme des flammes mordorées ;
 L'autel tout fuselé sous six cierges démesurés,

¹¹² Sur cette modification du texte par rapport à l'édition de la Pléiade (Verlaine 1989 : 558), voir §. 7.1.12.3.

Et ces troublants *Agnus Dei* qu'on dirait pépiés ;

Et ces enfants de chœur plus beaux que rien qui soit au monde,
Leurs soutanettes écarlates, leurs surplis jolis,
Et les lourds encensoirs bercés de leurs mains appalies ;

Cependant que, poète au front royal sur tout haut front,
Laurent Tailhade, tel jadis Bivar, Sanche et Gomez,
Érect, et beau chrétien, et beau cavalier, suit la messe.

Une lecture linéaire du poème fait apparaître que, dans l'octave, on trouve des rimes mixtes à quatre instances, et non des hyper-rimes mixtes. En effet :

– Au premier quatrain, le vers 1 forme d'emblée une rime mixte avec le vers 4 (rime mixte en [je(z)]) et, similairement, le vers 2 forme une rime mixte avec le vers 3 (rime mixte en [æ(z)]) ;

– Au deuxième quatrain, les vers 5 et 8 continuent la rime mixte entamée aux vers 1 et 4, cependant que les vers 6 et 7 forment deux nouvelles instances de celle initiée aux vers 2 et 3.

Curieusement, on remarque que pour que la distinction des deux rimes mixtes soit possible, une prise en compte de la consonne d'appui est nécessaire. En principe, la consonne d'appui intervient plutôt dans la constitution de ce que j'ai appelé ailleurs la « métarime » (Aroui, à paraître, §. 6.1.). A strictement parler, on a ici une seule rime mixte, à huit instances, qui se répartissent en deux métarimes différentes..

On est donc ici en présence de rimes mixtes à quatre instances, voire huit si l'on prend en compte le rôle spécial des consonnes d'appui dans la constitution rimique. Ce poème est donc un bon contre-exemple à la binarité que Billy veut voir dans les rimes mixtes¹¹³ Billy tente de

¹¹³ Un autre bon contre-exemple à cette prétendue binarité est la pièce « Va ton chemin... » de *Sagesse* (I, XXI), dans laquelle Billy voit « une infraction apparente au principe de binarité », et commente : « Sans doute convient-il de voir ici l'application d'un principe de récursivité qui reproduit à l'infini (potentiellement) la configuration particulière de la rime androgyne, réalisée dans les deux couplets initiaux » (2000a : 329). Mais ceci revient à substituer la parité des genres constitutifs de la rime mixte (ils ne sont que deux : le genre masculin, et le genre féminin) à la non-binarité des instances de chacun de ces genres. Sur le plan de la perception, une suite d'éléments du type PIN PON PIN PON PIN.... n'engendre pas forcément l'appréhension d'éléments binaires du type (PIN PON), l'apparition d'un élément impair en fin de séquence n'étant pas perçue comme

sauvegarder son principe de binarité de la manière suivante : « La rime androgyne se constitue ici au sein de chaque quatrain, selon une structure enchâssée, et d'un quatrain à l'autre, selon une structure parallélistique. Si l'on peut parler d'hyper-rimes androgynes, c'est entre les quatrains qu'il convient de la [sic] situer ». Il me semble que la notion de « structure parallélistique » est encore une façon de contourner la multiplicité des instances constitutives des rimes mixtes ici, en oubliant que leur déploiement linéaire suppose l'émergence de rimes mixtes avant que puissent se constituer des hyper-rimes.

Reste le sestetete. Il est constitué, beaucoup plus simplement, de trois rimes mixtes simples : [õ(d)] (rime mixte où la consonne fixe [d] est posée comme équivalente à la consonne virtuelle [t]), [i(z)] et [es].

8.5.5. *D, Maurice Bouchor, 562 (1889)* est encore un poème caractérisé par une rime mixte et des hyper-rimes mixtes.

Les deux hyper-rimes de l'octave appartiennent respectivement les rimes *soldat : état* contre *date : constate* et *d'or : encor* contre *arbore : pore*.

L'hyper-rime du sestetete est particulière en ceci qu'elle apparie des formes en *-oint/g* et des formes en *-oigne* :

(66) Jeunesse folle bien, extravagante au point,
Tel un page sa dame au cœur, sa dague au poing,
Bondissant, comme hennissant, s'il meurt, tant pis !

Âge d'homme pensif et profond dont témoigne
On dirait, l'on dirait, sonnée à pleine poigne,
La tour changée en nourrice de Saint-Sulpice.

Comme l'a déjà très justement remarqué Dominique Billy (2000a : 333), « du point de vue phonétique, l'hyper-rime est inconsistante, se réduisant au glide du noyau ». Le *g* de « poing » est sans doute sans pertinence pour l'hyper-rime, comme l'est le *t* de « point ». Il faut donc concevoir une équivalence « phonologique » supposée par Verlaine entre le *-n-* de ces mots et le *-gn-* de « témoigne » et « poigne » cependant que les graphies *-oi-* sont elles aussi supposées équivalentes. Comme le

incongrue ou saillante. Par ailleurs, dans le cas de « Va ton chemin... », les relations lexicales et sémantiques des mot porteurs de la rime mixte laissent supposer un rapport en miroir autour d'un centre, qui nécessite la prise en compte des cinq strophes constitutives du poème, et présente donc un état de finitude contraire à la « récursivité infinie » dont parle Billy (voir Aroui 1993 : 290-291).

remarque Billy (*ibid.*), ces équivalences sont justifiées par des variations morphophonologiques du type *soin/soigne*, dont le mot « témoigne » fournit ici le modèle implicite (cf. *témoin/témoigne*).

8.5.6. L'octave du sonnet 1, À Ernest Delahaye, 948 (après 1892) est caractérisé par deux hyper-rimes mixtes (schéma hyper-rimique : (aaaa, bbbb)) :

- (67) Ernest, en un sonnet dont peut-être as mémoire,
Je glorifiais Dieu jadis de nous avoir
Tout fait voir rose dans ce monde où tout est noir
Et créés gais tous deux pour sa plus grande gloire.

Or aujourd'hui, quand l'heur de rire raréfie
Ses chances et qu'un gris ennui s'en est suivi,
Voici, délicieusement inassouvi,
Un combat s'engager dont ma rate est ravie,

Pour des raisons qui me semblent infondées, Billy écarte cet octave de son corpus d'« hyper-rimes androgynes » chez Verlaine, et classe le poème parmi ceux où sont « associées accidentellement deux rimes hétérotones homophones » (Billy 2000a : 298). Billy argue de la non équivalence systématique des consonnes d'appui le caractère « accidentel » (*i.e.* non métrique) de ces homophonies. Mais l'argument tombe sitôt que l'on constate : 1. que la répétition du phénomène dans le second quatrain, après son apparition dans le premier, ne peut être « accidentelle » ; 2. que l'équivalence de la consonne d'appui n'est en rien nécessaire pour des rimes en [waʁ(ə)], et que pour les rimes en [i(ə)], il y a bien ici équivalence de la consonne d'appui, au voisement près (voir un phénomène semblable au §. 4.3.4.2.).

8.5.7. *S, I, V*, 247 est une pièce pièce tout à fait singulière dans la constitution des rimes de son octave :

- (14) Beauté des femmes, leur faiblesse, et ces mains pâles
Qui font souvent le bien et peuvent tout le mal,
Et ces yeux, où plus rien ne reste d'animal
Que juste assez pour dire : « assez » aux fureurs mâles !

Et toujours, maternelle endormeuse des râles,
Même quand elle ment, cette voix ! Matinal
Appel, ou chant bien doux à vèpre, ou frais signal,
Ou beau sanglot qui va mourir au pli des châles !...

La régularité du retour de la séquence *-al-* en fin de vers permet de penser que les deux couleurs a et b de l'octave ont la même voyelle masculine, suivie d'une même consonne fixe, moyennant une indistinction des phonèmes /a/ et /ɑ/ pour Verlaine¹¹⁴. J'ignore si Verlaine avait une prononciation dialectale du français où la distinction entre ces deux phonèmes n'était pas faite ; mais là n'est sans doute pas le plus important : l'essentiel est de se rappeler que la poésie française classique neutralise à la rime l'opposition distinctive de ces deux phonèmes (voir Lote 1991 : 246, Beaudouin 2000 : 104). On est donc ici, je pense, dans un cas d'hyper-rime, fondé à la fois sur un principe de mixité du genre et de mixité du nombre : très systématiquement, les quatre instances d'une rime masculine au singulier (au sens métrique de ce mot) sont appariées aux quatre instances d'une rime féminine au pluriel (métrique). Le schéma hyper-rimique de l'octave est donc (aaaa, aaaa). C'est encore une exception au principe de binarité des phénomènes hyper-rimiques défendu par Billy.

8.6. Bilan sur le genre des rimes

Le genre des rimes est l'un des domaines sur lesquels Verlaine s'est révélé comme un grand virtuose de la métrique. Le sonnet a joué un rôle important sur ce plan, ses rimes à quatre instances favorisant des jeux hyper-rimiques ou métrarimiques.

Dans les sonnets de Verlaine, les variations sur le genre des rimes sont d'autant plus intéressantes que bien souvent elles ne sont pas un simple jeu formel mais trouvent leur motivation dans le sens du texte.

Ces variations sont prégnantes parce qu'elles se détachent sur un fond de sonnets qui respectent l'alternance en genre : 3 sonnets sur quatre environ sont rigoureusement « classiques » sur ce point.

9. CE QU'IL RESTE A FAIRE...

L'épaisseur de cette étude pourrait faire penser que le tour de la question a été fait. Il n'en est rien. J'espère pouvoir prochainement la

¹¹⁴ Billy (2000a : 298) se refuse à voir dans ces vers un cas d'« hyper-rime androgyne », parce que demeure « une opposition quant au lieu d'articulation des voyelles ». Ce qui suppose une conception normative de la phonologie du texte et un oubli des usages de la poésie française classique.

poursuivre, sans doute moyennant un autre article, en traitant un certain nombre de questions qui sont restées en suspens :

- Une recherche plus approfondie sur l'origine et l'histoire d'un certain nombre de schémas rimiques employés par Verlaine dans ses sonnets (cette recherche nécessite un dépouillement minutieux des données disponibles dans la littérature spécialisée).

- L'étude du schéma rimique du sonnet dans son ensemble : après l'étude séparée de l'octave et du sestet, il peut être utile d'étudier la structure rimique du sonnet dans son ensemble (on se posera notamment la question : combien de sonnets sont complètement réguliers, c'est à dire rimés (abba, abba, ccd, eed) ou (abba, abba, ccd, ede) ?

- Il est apparu que divers sonnets présentaient en fin de vers des schémas de répétition ; ceux-ci devraient être étudiés de manière systématique.

- Il faudrait réaliser une étude groupée et plus approfondie des phénomènes « métrarimiques » chez Verlaine.

- De la même manière, une étude rassemblant et développant les remarques éparses concernant les « hyper-rimes » fondées sur une neutralisation du nombre serait bienvenue.

- Mon répertoire métrique (*in* Aroui 1996) propose, sonnet par sonnet, un encodage numérique des ponctuations de fin de vers. Ces nombres pourraient faire l'objet d'une moyenne globale, et de moyennes par tranches chronologiques ; les résultats pourraient être comparés avantageusement aux moyennes similaires que dresse Roubaud (1990) pour le sonnet français classique.

- Le corpus verlainien inclut diverses mises en série de sonnets ; il serait intéressant d'observer dans quelle mesure les sonnets constitutifs de ces mises en série sont métriquement équivalents.

- A ce stade, on pourrait tenter d'élaborer une histoire métrique du sonnet verlainien : montrer s'il y a de moins en moins de sonnets réguliers ou l'inverse, dater les innovations, etc.

- Enfin, on pourrait comparer le sonnet verlainien dans sa spécificité au prototype du sonnet français classique, tel que je l'ai dessiné dans Aroui (en préparation).

Annexe

Les titres des textes verlainiens sont mentionnés en italiques, au moyen d'abréviations. Apparaissent d'abord les initiales du titre du recueil, puis éventuellement celles de la division, puis le titre ou le numéro du poème, enfin le numéro de page dans l'édition de référence (Pléiade).

Voici, par ordre alphabétique, les abréviations utilisées pour noter les titres de recueils et leurs éventuelles subdivisions :

A : <i>Amour</i>	P : <i>Parallèlement</i>
AZ : <i>Album zutique</i>	– 1A : Les Amies
B : <i>Bonheur</i>	– L : Lunes
BS : <i>Biblio-sonnets</i>	PcIBC&RsP : Poèmes
D : <i>Dédicaces</i>	contemporains de <i>La Bonne chanson</i>
– ApNE : <i>Appendice pour une</i>	et des <i>Romances sans paroles</i>
<i>nouvelle édition</i>	PcPS&FG : Poèmes
FG : <i>Fêtes galantes</i>	contemporains des <i>Poèmes</i>
H : <i>Hombres</i>	<i>saturniens</i> et des <i>Fêtes galantes</i>
I : <i>Invectives</i>	PD : Poèmes divers
J&N : <i>Jadis et Naguère</i>	PS : <i>Poèmes saturniens</i>
– J : <i>Jadis</i>	– M : <i>Melancholia</i>
– S&AV : <i>Sonnets et autres vers</i>	– C : <i>Caprices</i>
– VJ : <i>Vers jeunes</i>	PV : <i>Premiers vers</i>
– alMP : <i>A la manière de</i>	S : <i>Sagesse</i>
<i>plusieurs</i>	– I
LI : <i>Liturgies intimes</i>	– II
ILP : <i>le Livre posthume</i>	– III

Certains poèmes, constitués de plusieurs sections métriques, ont des morceaux étudiés séparément les uns des autres. Dans ce cas, le titre du poème est suivi, entre parenthèses, du numéro de la section concernée.

Bibliographie

Album zutique (1981) [1961] : Fac-similé du manuscrit original, Présentation, transcription typographique et commentaires de Pascal Pia, Genève/Paris, Slatkine.

AQUIEN, Michèle / HONORÉ, Jean-Paul (1997) : *Le renouvellement*

des formes poétiques au XIX^e siècle, Paris, Nathan Université, coll. » 128 ».

AROU, Jean-Louis (1993) : « Forme strophique et sens chez Verlaine », *Poétique*, 95, Paris, Seuil, p. 277-299.

– (1996) : *Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat régime unique, Saint-Denis, Université Paris VIII, département des Sciences du Langage.

– (2000) : « Nouvelles considérations sur les strophes », *Degrés*, 104, p. e 1-16.

– (à paraître) : « De la rime et de la richesse des rimes en versification française classique », à paraître in M. MURAT éd., *Poétique de la rime*, Paris, Champion.

– (en préparation) : « Remarques métriques sur le sonnet français ».

ASSELINÉAU, Charles (1875) : « Histoire du sonnet », *Le livre des Sonnets. Quatorze dizains de sonnets choisis*, Paris, Lemerre, p. V-XXXVII.

BANVILLE, Théodore de (1994) : *Œuvres poétiques complètes*. Edition critique, tome IV, *Les Exilés*, texte établi, notice, variante et notes par François BRUNET, *Améthystes*, texte établi, notice, variantes et notes par François BRUNET, *Les Princesses*, texte établi, notice variantes et notes par Eileen SOUFFRIN-LE BRETON, Paris, Champion.

BAUDELAIRE, Charles (1972) [1861] : *Les Fleurs du Mal*, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

BEAUDOUIN, Valérie (2000) : *Rythme et rime de l'alexandrin classique. Etude empirique des 80 000 vers du théâtre de Corneille et Racine*, thèse de doctorat en sciences du langage, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2 vol.

BERCOT, Martine, éd. (1998) : *Verlaine 1896-1996*, Actes du colloque international des 6-8 juin 1996, Paris, Klincksieck.

BILLY, Dominique (2000a) : « La rime androgyne. D'une métaphore métrique chez Verlaine », in M. MURAT éd., p. 297-347.

– (2000b) : « Le nombre de la rime », *Degrés*, 104, p. f 1-24.

BOBILLOT, Jean-Pierre (1993) : « Entre mètre & non-mètre : le "décasyllabe" chez Verlaine », *Revue Verlaine*, 1, p. 179-200.

– (1994) : « De l'anti-nombre au quasi-mètre et au non-mètre : le "hendécasyllabe" chez Verlaine », *Revue Verlaine*, 2, p. 66-86.

BRIZEUX, Auguste (1860) : *Œuvres complètes de Auguste Brizeux*, précédées d'une notice par Saint-René Taillandier, tome second, *La fleur d'or – Histoires poétiques – Cycle – Poétique nouvelle*, Paris, Michel

Lévy Frères.

BURON, Emmanuel (2000) : « Verlaine et les mots de la tradition poétique : note à propos du titre *Sonnet boiteux* », *Revue Verlaine*, 6, p. 31-36.

CHAMBON, Jean-Pierre (1983) : « Quelques remarques sur la prononciation de Rimbaud, d'après les "coppées" IV à IX de Verlaine », *Circeto. Revue d'études rimbaldiennes*, 1, Paris, p. 6-12.

CHEVRIER, Alain (1996) : *Le sexe des rimes*, Paris, Belles lettres, coll. « Architecture du verbe ».

COATES, Carrol F. (1988) : *Relevé métrique des poésies de Théophile Gautier*, tapuscrit, Nantes, Centre d'Études Métriques, 18 p.

CORNULIER, Benoît de (1982) : *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil.

– (1987) : *Les Fleurs du Mal de Baudelaire*, relevé métrique, base de données MS Works 4.0 pour Macintosh, Université de Nantes, Centre d'Études Métriques.

– (1995) : *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon.

– (1996) : « Pour lire Verlaine : petit essai d'analyse du 4-6 », *L'Ecole des lettres II*, 14, p. 95-109.

– (2000) : « L'invention du "décasyllabe" chez Verlaine décadent. Le 4-6, le 5-5, le mixte, et le n'importe quoi », in J.-M. GOUVARD & S. MURPHY éd., *Verlaine à la loupe*. Colloque de Cerisy. 11-18 juillet 1996, Paris, Champion, p. 243-289.

CUÉNOT, Claude (1960) : « Technique et esthétique du sonnet chez Verlaine », *Studi francesi*, IV, p. 456-471.

– (1963) : *Le style de Paul Verlaine*, Paris, CDU.

DECAUNES, Luc (1977) : *La Poésie Parnassienne de Gautier à Rimbaud*, anthologie, Paris, Seghers.

DOMINICY, Marc (1998) : « Tête de faune ou les règles d'une exception », *Parade sauvage*, 15, p. 109-188.

ENDŌ-SATŌ, Fumiko (1993) : « Des sonnets publiés dans les années 1828-1853. Essai de bibliographie critique », *Mezura*, 28, Paris, publications Langues'O, 67 pp.

GENDRE, André (1996) : *Evolution du sonnet français*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires ».

– (1998) : « L'ancien et le nouveau dans le sonnet verlainien », in M. BERCOT éd., p. 239-249.

GENETTE, Gérard (1982) : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

- GOUVARD, Jean-Michel (2000) : *Critique du vers*, Paris, Champion.
Grand Robert de la Langue française (1990), 2^e éd., tome 5, Paris, Le Robert.
- HOLOWACZ, William (1997) : « Le décasyllabe dans l'œuvre de Paul Verlaine », *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, 3, Nantes, M.S.H. « Ange Guépin », C.E.M., Université de Nantes, p. 99-122.
- JASINSKI, Max (1970) [1903] : *Histoire du sonnet en France*, Genève, Slatkine.
- JOST, François (1989) : *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire. Modes et modulations*, Berne / Francfort / New York / Paris, Peter Lang.
- KILLICK, Rachel (1998) : « Sonnet et identité : configurations de Verlaine », in M. BERCOT éd., p. 251-263.
- LEFRÈRE, Jean-Jacques (1993) : « Un admirateur indocile de Verlaine : Rodolphe Darzens », *Revue Verlaine*, 1, p. 9-24.
- LITTRÉ, Émile (1994 [1863-1872]) : *Dictionnaire de la langue française*, tome 3, Chicago, Encyclopaedia Britannica.
- LOTE, Georges (1991) : *Histoire du vers français*, Tome VI, *Le XVI^e et le XVII^e siècles. III : Les genres poétiques ; le vers et la langue ; la réforme de la déclamation dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- MARGOLIN, Jean-Claude (1988) : « A propos du sonnet figuré de Palatino "Dove son gli occhi..." », in Y. BELLENGER éd., *Le sonnet à la Renaissance*, Actes des troisièmes journées rémoises, 17-19 janvier 1986, Paris, Aux amateurs de livres, p. 119-136.
- MARTINO, Pierre (1944) [1^{re} éd. : 1924] : *Verlaine*, Paris, Boivin.
- MARTINON, Philippe (1989) [1911] : *Les strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance Suivi du Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance*, Genève/Paris, Slatkine Reprints.
- MORIER, Henri (1998) : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 5^e édition revue et augmentée, Paris, P.U.F.
- MQRIN, Yves-Charles (2000) : « La variation dialectale et l'interdiction des suites voyelle + e muet dans la poésie classique », in M. MURAT éd., p. 193-227.
- MURAT, Michel, éd. (2000) : *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion.
- MURPHY Steve (1996) : « Verlaine républicain », *L'Ecole des lettres II*, 14, p. 5-31.
- (2000) : « Le premier Verlaine : documents, variantes et exégèses », *Revue Verlaine*, 6, p. 115-214.

MÉTRIQUE DES SONNETS VERLAINIENS

267

- PAKENHAM, Michael (1996) : « Deux Gazettes rimées composées par Verlaine et Coppée en 1867 », *Revue Verlaine*, 3-4, p. 154-164.
- PETITFILS, Pierre (1994 [1981]) : *Verlaine*, Paris, Julliard.
- QUICHERAT, Louis (1850) : *Traité de versification française où sont exposées les variations successives des règles de notre poésie et les fonctions de l'accent tonique dans le vers français*, deuxième édition revue et considérablement augmentée, Paris, Hachette.
- RIEGEL, Martin / PELLAT, Jean-Christophe / RIOUL, René (1997 [1^{ère} éd. : 1994]) : *Grammaire méthodique du français*, Paris, P.U.F.
- RIQUER, Martin de (1989) [1^{ère} éd. : 1975] : *Los trovadores. Historia literaria y textos*, tomo I, Barcelone, Ariel.
- ROCHER, Philippe (1998) : *Sens de la mesure et mesure du sens : le travail du mètre dans « Tête de faune »*, mémoire de D.E.A., Université Paris VIII.
- ROUBAUD, Jacques (1971) : *Les Troubadours*. Anthologie bilingue, Paris, Seghers.
- (1990) : « La forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde Rhétorique », *Cahiers de Poétique comparée*, 17-18-19, Paris, publications Langues'O, 386 pp.
- (2000) : *Poésie* ; Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».
- SÉBILLET, Thomas (1990) [1548] : « Art poétique français », in F. GOYET éd., *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de poche, p. 37-183.
- TOBLER, Adolphe (1972) [1885] : *Le vers français ancien et moderne*, traduit sur la deuxième édition allemande par Karl Breul et Léopold Sudre, avec une préface par M. Gaston Paris, Genève, Slatkine.
- Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)* (1983), tome dixième & (1994), tome seizième, Paris, C.N.R.S. / Gallimard.
- VERLAINE, Paul (1913) : *Sagesse*, Manuscrit remis, en 1880, à la Société de Librairie catholique, pour l'impression de la première édition [fac-similé], avertissement d'Ernest Delahaye, portrait d'après Eugène Carrière, Paris, Messein, coll. « Les manuscrits des maîtres ».
- (1960) : *Œuvres complètes*, tome deuxième, Édition présentée dans l'ordre chronologique, établie d'après les manuscrits et les textes authentiques avec des variantes, des documents inédits et une annotation originale, Introduction d'Octave Nadal, Études et notes de Jacques Borel, Texte établi par H. Bouillane de Lacoste et Jacques Borel, Le Club du meilleur livre, coll. « Le Nombre d'or ».
- (1972) : *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté

- par Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- (1989) [1^{ère} éd. : 1962] : *Œuvres poétiques complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
 - (1992) : *Œuvres poétiques complètes*, Édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
 - (1995) [1^{ère} éd. : 1969] : *Œuvres poétiques*, textes établis avec chronologie, introductions, notes, choix de variantes et bibliographie, par Jacques Robichez. Édition revue et corrigée, Mise à jour bibliographique (1995), Paris, Classiques Garnier.
 - (1997) : *Nos murailles littéraires*, textes retrouvés, présentés et annotés par Michaël Pakenham, Paris, L'échoppe.
- VIAL, André (1975) : *Verlaine et les siens. Heures retrouvées. Poèmes et documents inédits*, Paris, Nizet.
- ZAYED, Georges (1970 [1962]) : *La formation littéraire de Verlaine*, nouvelle édition augmentée, Paris, Nizet.
- ZIMMERMANN, E. M. (1981 [1967]) : *Magies de Verlaine*, Genève/Paris, Slatkine.

[06. *Hyper-rime/Métarime*]

« **Hyper-rime et métrarime en poésie française au XIX^e siècle** »,

in **J.-L. AROUI éd.**,

Le sens et la mesure.

De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier,

Paris, Champion, 2003, pp. 415-439.

HYPER-RIME ET MÉTARIME EN POÉSIE FRANÇAISE AU XIX^E SIÈCLE

Jean-Louis Aroui

1. Terminologie de base

J'adopterai ici un ensemble de concepts descriptifs qui me permettra de traiter des différents aspects de la rime de manière claire et non ambiguë.¹ Pour l'essentiel, il s'agit de termes déjà présents dans la littérature scientifique. Ce paradigme terminologique a été proposé, sous une forme similaire, dans Aroui (à paraître) :

voyelle féminine : *en français, tout schwa de fin de mot polysyllabique (mot phonologique)*. Une voyelle qui n'est pas féminine est dite masculine.

Il faut excepter les mots phonologiques se terminant par le pronom enclitique *le*, qui a une voyelle masculine, du moins en français moderne.²

rime : *identité phonétique ou phonologique de la dernière voyelle masculine de deux ou plusieurs vers, et des phonèmes qui suivent cette voyelle, lorsque les morphèmes comprenant la dite voyelle masculine ne sont pas identiques (ou tout au moins, en cas de suffixation, lorsqu'ils sont rattachés à des radicaux différents)*.

On remarque que cette définition ne tranche pas la question de la nature, phonétique ou phonologique, de la rime ; personnellement, j'aurais tendance à penser que la rime est toujours phonologique, et peut être phonétique dans certaines traditions culturelles. On verra ci-

¹ Merci à François Dell pour ses remarques sur une première version de ce texte.

² Pour une explication du fonctionnement singulier du pronom *le* en enclise, voir Cornulier (1977 : 160 et 170-175).

après que certains phénomènes de neutralisation phonologique sont caractéristiques de l'hyper-rime et de la métrarime.

terminaison : *fin de vers*, qui peut être tantôt féminine (l'ultime voyelle est féminine), ou masculine (l'ultime voyelle est masculine).

plus grande commune terminaison (PGCT) : *totalité de l'équivalence phonétique ou phonologique que partagent des fins de vers rimantes*. La PGCT, notion que l'on doit à Benoît de Cornulier (1997 : 4, note 6, 1999 : 49), peut déborder sur le contexte gauche de la rime proprement dite, telle qu'elle a été définie ci-dessus.

couleur : *rime particulière, mais au niveau abstrait* : couleur a, b, c, d, etc.

timbre : *aspect phonétique de la rime* (-age, -ut, etc.).

instance (de rime, de couleur, de timbre) : *une des réalisations concrètes de la rime, de la couleur, du timbre*. La première instance est appelée **appel**, la ou les suivante(s) est/sont appelée(s) **écho**.

mot-rime : *mot ou série de mots qui supporte l'une des instances de la rime*. Exemples : *forcée* : *blessée* sont des mots-rimes ; *pourrai-je* : *privilège* aussi. On peut parler de même d'instances de mots-rimes (par opposition aux mots-rimes tels qu'ils existent potentiellement dans la langue, et qui sont donnés hors contexte dans un dictionnaire de rimes par exemple).

rime riche : *rime accompagnée d'une équivalence phonétique dans son contexte gauche immédiat*. Autrement dit, la rime riche est un cas d'équivalence phonique de fin de vers où la PGCT déborde sur le contexte gauche de la rime proprement dite (voir Tobler 1972 [1885] : 150, Dorchain s.d. [1905] : 127 et Aroui à paraître). Pour éviter toute confusion entre l'aspect purement phonologique et l'aspect métrique (qui suppose une mise en équivalence de deux ou plusieurs segments linguistiques), je garderai le terme traditionnel de **consonne d'appui**, pour le distinguer de la notion purement phonologique d'*attaque*.

La notion de richesse des rimes, dans la majorité des cas, n'est pas *métrique* au sens strict : en effet, elle ne donne pas lieu à des phénomènes réguliers et périodiques (voir sur ce point Cornulier 1985 : 121 et Aroui à paraître). Toutefois, on trouve dans la poésie de

la deuxième moitié du XIX^e siècle un cas particulier et marginal de rime riche qui peut être interprété comme un phénomène proprement métrique. Il s'agit de la « métrarime ».

2. La métrarime

2.1. Rime et métrarime

2.1.0. Pour qu'une métrarime puisse exister, deux conditions préalables sont nécessaires. On doit d'abord disposer d'une rime à quatre instances (au moins) ; ensuite, ces instances doivent se distinguer deux par deux (au moins) par leur consonne d'appui. Une métrarime est donc une équivalence du type consonne d'appui + rime, qui est toujours accompagnée (au moins) d'une autre équivalence, semblable par sa rime, mais dissemblable par sa consonne d'appui. Les rimes à quatre instances sont courantes dans le sonnet, c'est donc dans ce dernier qu'on va rencontrer des métrarimes (voir Aroui 2002).

2.1.1. On rencontre un exemple clair de métrarime chez Mallarmé, dans les deux quatrains du sonnet « Le pitre châtié » (texte dans Mallarmé 1998 : 8-9) ; en voici les mots-rimes :

Q1 :	renaître	évoquais	quinquets	fenêtre
Q2 :	traître	mauvais	innovais	disparaître

Au niveau rimique strict (équivalence en dernière voyelle masculine + phonèmes subséquents), ces quatrains riment en (abba, abba). Mais on remarque que les quatre instances de la couleur a se répartissent en deux sous-ensembles [ɛtɾə] et [nɛtɾə] sitôt qu'on prend en compte la consonne d'appui ; de la même manière, les quatre instances de la couleur b se répartissent en deux sous-ensembles [kɛ(z)] et [vɛ(z)].³

Ce phénomène est-il de nature métrique ? Pour répondre positivement à cette question, je pose que deux conditions supplémentaires devront être remplies : 1. le phénomène devra être structurant, c'est-à-dire permettre l'élaboration d'un niveau structurel qui n'est pas déjà

³ Je note entre parenthèses les consonnes « virtuelles » (voir §. 3).

formé par d'autres équivalences (particulièrement la rime proprement dite) ; 2. il devra être régulier, c'est-à-dire sans exception à l'intérieur du champ textuel auquel il s'applique (à l'intérieur du sonnet, le champ textuel minimum sera l'octave).⁴ C'est seulement quand ces deux contraintes supplémentaires seront respectées que je parlerai de métrarime. Dans le cas présent, le processus est parfaitement régulier (sans exception à l'intérieur des quatrains du sonnet), et permet d'élaborer un niveau structurel (abba, cddc) qui est différent du seul niveau rimique (abba, abba) ; il s'agit donc d'un phénomène de nature métrique. L'équivalence en rime « riche » est ici constitutive de deux « métrarimes » qui sans elle ne pourraient exister.

Schéma rimique : (abba, abba,)
Schéma métrarimique : (abba, cddc,)

2.1.2. Chez Verlaine, je n'ai trouvé de métrarimes que dans deux pièces posthumes : « Buste pour mairies » (publiée dans *Invectives*, et datée de 1881) et « À Monsieur et Madame Tarlé » (recueillie dans l'édition de la Pléiade parmi les *Poèmes divers*, et datée de 1893). Voici pour commencer les terminaisons de l'octave du premier de ces deux textes (Verlaine 1989 : 926) :

Q1 :	cent ans	gaillarde	garde	dents
Q2 :	accidents	vieillard	regarde	temps

Cet ensemble est classiquement rimé (abba, abba). Toutefois, les quatre instances de la couleur a se répartissent en deux métrarimes, [tã(z)] et [dã(z)], et les quatre instances de la couleur b en deux métrarimes [jaɾdã] et [gaɾdã], selon le schéma suivant : (abcd, dbca). Quoique le phénomène d'appariement par les consonnes d'appui réponde aux deux conditions énoncées ci-dessus (il est structurant et régulier), le résultat est beaucoup moins élégant que chez Mallarmé, puisque le schéma rimique ainsi dégagé semble avoir pour seule contrainte la présence des deux instances de chaque métrarime dans

⁴ Pour l'hyper-rime, le champ textuel pertinent pourra être aussi le sestette ou l'ensemble du sonnet (*cf. infra*).

des quatrains différents. Face à cet exemple, on peut se demander s'il ne faudrait pas ajouter aux deux conditions de bonne formation d'une métrarime énoncées ci-dessus une contrainte sur la combinaison des instances de métrarimes. En effet, le manque de régularité du schéma métrarimique chez Verlaine débouche, me semble-t-il, sur un flou dans la perception de la forme métrarimique. Peut-être qu'il faudrait, comme chez Mallarmé, aboutir sur un schéma qui soit familier au lecteur de poésie versifiée.

Schéma rimique : (abba, abba,)
 Schéma métrarimique : (abcd, dbca,)

Voici maintenant les mots-rimes de l'octave de l'autre poème de Verlaine (1989 : 996-997) :

Q1 :	peur	coutumière	guère	stupeur
Q2 :	meilleur	avant-courrière	guerre	railleur

Le schéma de rimes de l'octave est encore standard, et le jeu des métrarimes ([pœʁ] et [jœʁ] pour la rime a et [jɛʁə] et [gɛʁə] pour la rime b permet d'aboutir sur un schéma (abca, dbcd), qui est déjà mieux structuré que dans « Buste pour mairies » : les instances des métrarimes a et d ouvrent et ferment leurs strophes respectives, tandis que les instances de b et c occupent une même position à l'intérieur de chaque strophe. Toutefois, le schéma global n'est pas quelque chose de courant en poésie classique, et l'on peut s'interroger sur la facilité de perception d'une telle forme.

Schéma rimique : (abba, abba,)
 Schéma métrarimique : (abca, dbcd,)

2.2. Origines

2.2.1. La métrarime trouve peut-être son origine chez Baudelaire, qui a utilisé un procédé similaire à plusieurs reprises dans les quatrains de ses sonnets, mais à chaque fois certaines des rimes de ces quatrains ne sont pas concernées par ce procédé. Il s'agit des textes « Avec ses vêtements... », « Remords posthume », « Sisina »,

420

Jean-Louis AROUI

« Brumes et pluies », « La Mort des Amants », « Le rêve d'un curieux », « Épigraphe pour un livre condamné ».

Dans « Avec ses vêtements... », le renouvellement de l'une des rimes empêche la régularité du phénomène. Voici les mots-rimes de chaque quatrain :

Q1 :	nacrés	danse	sacrés	cadence
Q2 :	déserts	souffrance	mers	indifférence
Rime :	(abab, cbc b)		PGCT : (abab, cdcd)	

Dans « Remords posthume », dans « Sisina », dans « Le rêve d'un curieux » et dans « Épigraphe pour un livre condamné », il n'y a bien que deux rimes, mais le renouvellement de la consonne d'appui ne se produit qu'une fois ; voici l'exemple de « Remords posthume » :

Q1 :	ténébreuse	noir	manoir	creuse
Q2 :	peureuse	nonchaloir	vouloir	aventureuse
Rime :	(abba, abba)		PGCT : (abba, acca)	

Dans « Brumes et pluies », le phénomène est un peu différent :

Q1 :	boue	loue	cerveau	tombeau
Q2 :	joue	s'enroue	renouveau	corbeau
Rime :	(aabb, aabb)		PGCT : (aabc, aabc)	

Cette fois, les équivalences par la consonne d'appui sont seulement interstrophiques, mais elles laissent à nouveau une rime (la rime a) en dehors de leur système. Notons que cette rime est exclue du système par absence totale d'équivalence de la consonne d'appui, et non par répétition à l'identique de celle-ci.

« La Mort des Amants » est encore un cas particulier, qui se singularise par ses irrégularités :

Q1 :	légères	tombeaux	étagères	beaux
Q2 :	dernières	flambeaux	lumières	jumeaux

Rime : (abab, abab)

PGCT : (abab, cbc**b**)

Pour la rime a, les vers 1 et 3 sont équivalents jusque dans leur consonne d'appui, tandis que les vers 5 et 7 ne le sont que par la rime proprement dite, ce qui au niveau de la PGCT produit deux appariements distincts. Pour la rime b, les vers 2, 4 et 6 partagent la même consonne d'appui, laissant le vers 8 isolé. Cet isolement suppose par défaut un couplage avec les vers partageant la même PGCT (-eaux), soit les vers 2, 4 et 6 ; d'où la non distinction des niveaux correspondant à la rime b et à la PGCT de ces quatre vers.

Les irrégularités du phénomène chez Baudelaire nous empêchent d'y voir une métrarime, mais c'est probablement en lisant les poèmes mentionnés ci-dessus que Mallarmé a eu l'idée d'une systématisation du procédé, qui a donné naissance à la métrarime proprement dite.

2.2.2. Scott (1988 : 18) signale aussi des jeux structurants sur la PGCT chez Hérédia, dans le poème « Brise marine » (texte dans Hérédia 1989 : 172) :

Q1 :	courtil	grise (<i>adj.</i>)	brise (<i>verbe</i>)	pistil
Q2 :	subtil	brise (<i>subst.</i>)	grise (<i>verbe</i>)	vient-il
Rime :	(abba, abba)	PGCT : (abca, acba)		

Ici, la PGCT produit des distinctions sur la rime b non pas par une équivalence sur la consonne d'appui (qui est uniformément la même), mais sur la consonne qui précède cette dernière. La perceptibilité du phénomène est augmentée par le fait que les mots partageant la même PGCT sont des homonymes. Il en résulte un effet d'embrassement à l'intérieur des instances de la rime b, ainsi que le relève Scott : « the reader will not hesitate to read these as *rimes embrassées* » (1988 : 18). Quoique perceptible, ce phénomène ne sera pas considéré comme métrique, puisqu'il n'est pas régulier (il n'a pas son équivalent pour la rime a).

3. Parenthèse sur la rime mixte

Je reprends le terme de « mixte » à Chevrier (1996 : 146), qui l'applique à des rimes d'un type spécial, inventées par Banville dans un poème titré « Élégie », qui appartient une terminaison féminine avec une terminaison masculine. Le texte de Banville a été composé en août 1844, et a été publié pour la première fois en 1846. Voici l'ensemble de ses terminaisons rimantes, dans sa version de 1889 (texte dans Banville 1996 : 67-69) :

souvenirs confus : touffues	rossignol : console
rochers : cachées	lys : calice
sentiers fleuris : prairies	pleur : effleure
décor : encore	pareil : sommeille
verts : primevères	souvenir : soupire
or : adore	ces bois épars : guitares
cou : secoue	évanoui : éblouie
ingénu : nue	cristal : s'étale
étoilé : allée	glaieul : seule
feu : bleue	lac : élégiaque
mur : murmure	

Pour pouvoir analyser le fonctionnement (morpho-)phonologique de la rime mixte chez Banville, je vais devoir poser la distinction consonne latente / consonne virtuelle.

J'appellerai consonne virtuelle toute consonne qui, sans être fixe, est phonétiquement réalisée en cas de liaison (voir Elwert 1965 : 99, Aquien 1995 : 52, etc.). En discours, un mot ne peut comprendre qu'une consonne virtuelle. Les consonnes virtuelles ont longtemps donné lieu à une neutralisation des traits distinctifs voisé/non-voisé, toutes étant réalisées sous forme non voisée, à l'exception du *-s*, du *-x* et du *-z*, réalisés sous la forme d'un [z] ; il convient de conserver cette neutralisation pour la langue des vers, afin d'expliquer des rimes telles que *port : mord* ou *chantés : voulez*.

Je qualifierai de latente toute consonne qui, appartenant à un lexème, est phonétiquement réalisée dans certains contextes morphologiques seulement, particulièrement en cas de suffixation. Une consonne latente peut être virtuelle, mais pas toujours. Par exemple, le

t de *petit* est latent, parce que réalisé dans *petite*, et virtuel parce que prononcé dans *mon petit ami* ([mõptitami]). Par contre, quand il est suivi d'un -s marque de pluriel (*petits*), la virtualité se déplace sur le -s (qui, notons-le, n'est jamais latent), celui-ci pouvant être réalisé dans certains contextes, principalement quand il détermine un substantif qui le suit et qui est un mot jonctif⁵ (exemple : *les petits oiseaux* ([leptizwazo])).

Pour la rime, seules les consonnes virtuelles sont pertinentes. Les consonnes latentes qui ne sont pas virtuelles ne jouent aucun rôle dans la constitution rimique. Dans *ports*, le « déplacement » de la virtualité sur le -s bloque la pertinence du *t* pour la rime. Ainsi, *ports* pourra parfaitement rimer avec *porcs*, car ces deux mots sont prononcés de la même manière en contexte de liaison ; par contre, *port* ne peut pas rimer avec *porc*, car ces deux mots ne se terminent pas par la même consonne virtuelle. Je sais bien que d'aucuns diront que la liaison est impossible à l'entrevers, et qu'il n'y a pas de suffixation dans *port : mord*, mais, à mon avis, là n'est pas la question : l'essentiel est d'admettre que ces consonnes ont une existence phonologique réelle, même si, dans le contexte des vers du XVIII^e et du XIX^e siècles, elles n'ont pas de réalisation phonétique effective.

Ceci étant posé, on est armé pour discriminer les éléments phonologiques qui sont pertinents pour la constitution de la rime mixte chez Banville. Les premiers éléments pertinents sont la dernière voyelle masculine du vers, ainsi que l'éventuelle consonne fixe qui la suit (exemples : le [ɛ] et le [ʁ] dans *verts : primevères*) ; les consonnes latentes non virtuelles ne sont pas pertinentes, et ne se retrouvent donc pas forcément dans les deux instances de la rime (le *t* de *verts* ne se retrouve pas dans *primevères*) ; par contre, les consonnes virtuelles sont pertinentes, et sont toujours présentes dans les deux instances de la rime mixte (ici, il s'agit toujours d'un -s marque de pluriel) ; dans l'instance féminine, cette consonne virtuelle apparaît après le schwa, conformément aux usages du français (*touffu* au féminin pluriel donne

⁵ Un mot jonctif peut se « joindre » au mot qui le précède par l'élision ou la liaison. Un mot disjonctif ne peut le faire. Sur la jonction et la disjonction en français, voir l'excellente étude de Cornulier (1981).

touffues, et non **touffuse*). Dans les formes masculines du poème de Banville, certains -s de fin de mot sont l'amalgame d'un -s latent et d'un -s virtuel : ainsi des formes *confus* et *épars*. Dans ce cas, c'est l'aspect virtuel du -s qui l'emporte, ainsi que le montre la forme féminine retenue pour la rime, qui lui fait correspondre un -s clairement virtuel (à *confus* correspond *touffues*, et non, par exemple, **refuse*).

Conformément aux usages du français, si la consonne virtuelle était une consonne latente, dans l'instance féminine de la rime mixte cette consonne virtuelle devrait être réalisée devant le schwa (exemple : *profit* : *petite*). Si ce type de construction ne se rencontre pas dans le poème, c'est sans doute parce qu'une rime mixte du type *profit* : *petite* aurait le défaut d'apparier des terminaisons qui ne sont pas homophones ; or, les rimes mixtes de Banville, tout en respectant la mise en équivalence non phonétique des -s virtuels, n'apparient jamais une consonne prononcée avec une consonne non prononcée. On peut donc penser que le poète a délibérément évité les rimes mixtes du type *profit* : *petite*, et conjecturer qu'il aurait pu, par contre, employer une rime mixte du type *profit* : *ils défient*.⁶ On peut donc schématiser l'usage de Banville de la manière suivante (entre parenthèses : des éléments facultatifs mais qui, s'ils sont réalisés, doivent l'être dans les deux instances de la rime) :

INSTANCE MASCULINE DE LA RIME MIXTE :

< voyelle masc. (+ cons. fixe) (+ consonne virtuelle non-latente non prononcée) >

INSTANCE FÉMININE DE LA RIME MIXTE :

< voyelle masc. (+ cons. fixe) + voyelle fém. (+ consonne virtuelle non-latente non prononcée) >

Les règles de constitution phonologiques et morphophonologiques de la rime mixte seront assez différentes chez Verlaine. Ce dernier aura

⁶ Ainsi que me l'a fait remarquer François Dell. Le -t de *défient* aujourd'hui ne se lie plus guère et pourrait, par conséquent, être analysé comme une consonne non-virtuelle. On rappellera toutefois qu'il se liait encore au début du XX^e siècle, dans les registres soutenus (voir Martinon 1913 : 364).

des contraintes d'appariement plus lâches. Sur ce point, voir Billy (2000a : 313-314, 321) et voir *infra*.

4. L'hyper-rime

4.0. La métrarime est en quelque sorte le procédé inverse de ce que Dominique Billy (2000a) a appelé l'« hyper-rime », où ce n'est pas la rime de base qui a quatre instances, mais au contraire l'« hyper-rime », fabriquée à partir de deux rimes standards. Une « hyper-rime » est une « rime de rime » :⁷ pour se constituer, elle a besoin de deux rimes comprenant une même voyelle masculine et, éventuellement, une (ou plusieurs) même(s) consonne(s) fixe(s) postérieure(s) à la voyelle masculine. Ensuite, elle neutralise l'un des éléments de différenciation de ces rimes, que ce soit celui du genre (hyper-rime « mixte ») ou celui du nombre (hyper-rime que je propose, faute de mieux, d'appeler « duelle »).

4.1. L'hyper-rime mixte

4.1.0. Une « hyper-rime mixte » apparie une rime féminine avec une rime masculine, ces deux rimes ne se différenciant l'une de l'autre que par leur genre. Verlaine a composé plusieurs sonnets à hyper-rimes mixtes. En voici la liste, dans l'ordre dans lequel nous allons les examiner : « Sainte Thérèse veut... » (*Sagesse*, III, XIX), « Vers pour être calomnié » (*Jadis et Naguère*), « Maurice Bouchor » (*Dédicaces*), « À Ernest Delahaye » (*Invectives*). « Beauté des femmes... » (*Sagesse*, I, V) et « Explication » (*Parallèlement*) seront traités à part (§. 4.3.).

4.1.1. Je commence l'analyse par « Sainte Thérèse veut... » (poème de 1880, texte dans Verlaine 1989 : 289), qui est un cas simple de traitement des rimes mixtes et des hyper-rimes mixtes. Le poème contient trois hyper-rimes mixtes et une rime mixte simple. En voici les terminaisons :

⁷ Le terme de « métrarime », que j'ai employé ailleurs parce qu'il était libre, conviendrait donc très bien à l'hyper-rime. Mais je renonce à modifier le terme forgé par Dominique Billy et à inverser les étiquettes.

Q1 : soit	littéralement	gouvernement	surcroît
Q2 : qu'on voie	complimente	parlemente	la voie
T1 : plus	élus	souverain	
T2 : choses eues	sues	reine	

Les hyper-rimes sont les suivantes : [wa] (union des rimes *soit* : *surcroît* et *voie* : *voie*), [ã(t)] (union des rimes *littéralement* : *gouvernement* et *complimente* : *parlemente*), [y(z)] (union des rimes *plus* : *élus* et *eues* : *sues*). On constate que l'hyper-rime mixte verlainienne peut échapper à la stricte homophonie, et qu'elle néglige parfois l'équivalence de la consonne virtuelle : les *-t* « muets » de *littéralement* et de *gouvernement* se retrouvent, prononcés, dans *complimente* et *parlemente*, cependant que les *-t* de *soit* et de *surcroît* sont absents des formes *voie* et *voie* (voir annexe).

La rime mixte simple, *souverain* : *reine*, qui échappe encore à la stricte homophonie, est dans le sestette. Les six vers du sestette du sonnet ne peuvent se prêter à la création de deux hyper-rimes mixtes (qui nécessiteraient huit vers). Verlaine a résolu ce problème en employant une rime mixte simple, qui apparie les instances de la couleur « principale » des deux modules constitutifs des tercets (voir Aroui 2000 : e 6).

Toujours dans le sestette, on remarque une mise en équivalence régulière de la consonne d'appui (au voisement près pour le couple *choses eues* : *sues*), mais sans que cette régularité soit constitutive d'un niveau métrarimique, puisqu'elle ne vient que souligner le schéma établi par les rimes.

Schéma rimique :	(abba, cddc, eef, ggf) ⁸
Schéma hyper-rimique :	(abba, abba, ccø, ccø)

4.1.2. Voici les terminaisons de « Vers pour être calomnié » (poème de 1872, texte dans Verlaine 1989 : 330) :

⁸ La rime mixte est signalée par un soulignement.

Q1 :	sommeil	l'humble lit	qui lit	soleil
Q2 :	merveille	plie	folie	m'éveille
T1 :	amour	jour	tel	
T2 :	bouche	farouche	immortelle	

J'examinerai de manière séparée l'octave et le sestet.

L'octave de ce poème comprend deux hyper-rimes mixtes : les rimes *sommeil* : *soleil* et *merveille* : *m'éveille* forment une hyper-rime en [ɛj], cependant que les rimes *lit* : *lit* et *plie* : *folie* forment une hyper-rime en [i] (pour les détails, voir Billy 2000a : 333).

Le sestet est caractérisé par une rime mixte aux vers 3 et 6, tandis que les deux couples de vers restants forment ce que l'on pourrait appeler une « hyper-asonance mixte », c'est-à-dire qu'ils sont en relation d'équivalence par leur dernière voyelle masculine, et divergent quant au genre métrique. Billy (2000a : 334) voit dans ce « couple assonancé » une « faiblesse qui se justifie par le niveau secondaire où se constitue l'appariement : si dans la rime androgyne⁹ chaque membre est isolé, leur accouplement par-delà le genre ("transgonique") étant la condition même de leur accord, dans l'hyper-rime androgyne, les deux membres ont chacun un parfait accord interne, puisqu'il s'agit de rimes ordinaires ».

Schéma rimique : (abba, cddc, eef, ggf)
Schéma hyper-rimique : (abba, abba, ccø, ccø)¹⁰

4.1.3. « Maurice Bouchor » (poème de 1889, texte dans Verlaine 1989 : 562) est une pièce caractérisée par une rime mixte et des hyper-rimes mixtes. En voici les mots-rimes :

Q1 :	soldat	d'or	encor	d'état
Q2 :	date	arbore	pore	constate
T1 :	point	poing	pis	
T2 :	témoigne	poigne	Saint-Sulpice	

⁹ Billy désigne ainsi la rime mixte.

¹⁰ L'hyper-asonance est signalée par des caractères gras. Plus bas, ceux-ci servent à souligner d'autres types d'irrégularités.

Les deux hyper-rimes de l'octave appartiennent respectivement les rimes *soldat : état* contre *date : constate* et *d'or : encor* contre *arbore : pore*.

L'hyper-rime du sestet est particulière en ceci qu'elle apparie des formes en *-oint/g* et des formes en *-oigne*. Comme l'a déjà très justement observé Dominique Billy (2000a : 333), « du point de vue phonétique, l'hyper-rime est inconsistante, se réduisant au glide du noyau ». Le *g* de « poing » est sans pertinence pour l'hyper-rime, comme l'est le *t* de « point ». Il faut donc concevoir une équivalence « phonologique » supposée par Verlaine entre le *-n-* de ces mots et le *-gn-* de « témoigne » et « poigne », cependant que les graphies *-oi-* sont elles aussi supposées équivalentes. Ainsi que le remarque Billy (*ibid.*), ces équivalences sont justifiées par des variations morphophonologiques du type *soin/soigne*, dont le mot « témoigne » fournit ici le modèle implicite (*cf. témoin/témoigne*).

Schéma rimique : (abba, cddc, eef, ggf)

Schéma hyper-rimique : (abba, abba, ccø, ccø)

4.1.4. Le sonnet « À Ernest Delahaye » (composé à une date incertaine après 1892, texte dans Verlaine 1989 : 948) est intéressant à plus d'un titre.

Q1 :	mémoire	avoir	noir	gloire
Q2 :	raréfie	suivi	inassouvi	ravie
T1 :	déjà	pitres	litres	
T2 :	dégorgea	Belgique	batrachomyomachique	

Schéma rimique : (abba, cddc, eff, egg)

Schéma hyper-rimique : (aaaa, bbbb, øøø, øøø)

L'octave est caractérisé par deux hyper-rimes mixtes. Pour des raisons qui me semblent infondées, Billy écarte cet octave de son corpus d'« hyper-rimes androgynes » verlainiennes, et classe le poème parmi ceux où sont « associées accidentellement deux rimes hétérotones homophones » (Billy 2000a : 298). Billy argue de la non

équivalence systématique des consonnes d'appui le caractère « accidentel » (*i.e.* non métrique) de ces homophonies. Mais l'argument tombe sitôt que l'on constate : 1. que la répétition du phénomène dans le second quatrain, après son apparition dans le premier, ne peut être « accidentelle » ; 2. que l'équivalence de la consonne d'appui n'est en rien nécessaire à la constitution de la rime, autant du point de vue théorique (voir Aroui à paraître) que du point de vue empirique : les poètes se passent le plus souvent de cette équivalence pour des rimes en [wax(ə)], et pour les rimes en [i(ə)], il y a bien ici équivalence de la consonne d'appui, au voisement près.

Quant au sestette, ses deux rimes féminines sont en [i], mais sans constituer une « hyper-assonance ». On pourrait penser pourtant qu'elles neutralisent l'opposition, non plus du genre, mais du nombre.¹¹ Contrairement aux textes que nous examinerons au §. 4.3., qui utilisent dans les mêmes terminaisons la neutralisation du genre et celle du nombre, celui-ci emploierait une stratégie assez différente, qui consisterait à juxtaposer les deux techniques : le texte commence par deux hyper-rimes mixtes (octave), puis finirait en neutralisant sur deux rimes en [i] l'opposition du nombre. Verlaine se contenterait alors d'une hyper-assonance dans le sestette, alors qu'il emploie des hyper-rimes dans l'octave. On a déjà rencontré une telle dissymétrie avec le poème « Vers pour être calomnié » (§. 4.1.2). Mais, dans le sestette de ce dernier poème, Verlaine plaçait une rime mixte aux deux terminaisons non concernées par l'hyper-rimicité. On avait donc une marque nette du souci de l'auteur de construire l'ensemble de son poème sur un principe de neutralisation du genre. Ici, il n'en est rien, puisque la rime *déjà* : *dégorgea* est banalement masculine. Je verrai

¹¹ Il s'agit ici du nombre au sens métrique du terme, et non au sens grammatical. La distinction est (en simplifiant) parallèle à celle, bien connue, touchant à la notion de *genre*. Sans trop entrer dans les détails, je considérerai que toute rime en -s, -z ou -x est « au pluriel », et que toute autre rime est « au singulier » (contrairement à Billy 2000b : f17 qui parle de « contrainte du nombre » pour les terminaisons en -s ou -nt qui sont *de facto* des pluriels grammaticaux).

donc dans l'équivalence en [i] des terminaisons des vers 10, 11, 13 et 14 un phénomène certes perceptible, mais non métrique.¹²

4.2. *L'hyper-rime duelle*

4.2.1. Il n'empêche que les hyper-rimes jouant sur la neutralisation du nombre sont bien attestées chez Verlaine. On les trouve d'abord dans la pièce « À Léon Vanier. Suite au premier sonnet », poème de 1892 (*Dédicaces*, Verlaine 1989 : 596) :

Q1 :	lieu	veau	Dieu	nouveau
Q2 :	travaux	prodigieux	faux	mieux
T1 :	nœuds	n'étant	bœufs	
T2 :	tant	fortune bœuf	neuf	

Observons d'abord l'octave. On remarque un jeu régulier sur le nombre dans les rimes : les couleurs a et b sont au singulier au quatrain 1, puis sont au pluriel au quatrain 2. Le second quatrain oppose des terminaison en -x aux terminaisons dispensées de consonnes virtuelles du premier quatrain. On peut donc voir dans le passage d'un quatrain à l'autre un renouvellement des rimes (abab, cdcd,), parallèlement à la persistance des mêmes couleurs sur le plan hyper-rimique : (abab, baba,). Le fait que Verlaine ait quelquefois, ailleurs dans son œuvre, fait rimer une forme en -s avec une forme sans -s (voir Billy 2000b : f19-21), la régularité aussi du phénomène dans ce poème (on le retrouve pour la couleur a du sestette) témoignent du caractère hyper-rimique, et non accidentel, de ce fonctionnement. Il s'agit d'un cas d'« hyper-rimes » fondé sur le « nombre » (au sens métrique que l'on peut donner à ce terme), et non sur le genre.

On retrouve un jeu semblable dans le sestette, rimé (aba, bcc), mais seulement pour quatre des six vers mis en œuvre. On remarque que les formes en -s neutralisent la pertinence de la consonne latente pénultième, ainsi qu'il en est dans la rime classique (voir §. 3). On remarque aussi que l'hyper-rime duelle n'est pas

¹² Ce phénomène est d'autant plus perceptible que cet [i] constitue déjà la voyelle masculine de la seconde hyper-rime de l'octave.

strictement homophone, et que la consonne fixe de *neuf* est traitée à la manière d'une consonne latente (celle de *bœuf* peut être considérée comme une consonne latente d'un cas particulier, puisqu'elle disparaît de la prononciation quand elle est suivie d'une marque de pluriel). Les hyper-rimes se construisant généralement sur la base de deux rimes à deux instances (soit quatre terminaisons), Verlaine s'est trouvé contraint de laisser les terminaisons *n'étant* et *tant* hors du jeu d'hyper-rimes qui caractérise tout le reste du sonnet. Il avait toutefois la possibilité d'utiliser une rime duelle simple, ce qu'il n'a pas fait. Comme dans le sestet du sonnet « À Ernest Delahaye » (§. 4.1.4.), deux terminaisons sont hors-système ; par contre, les quatre terminaisons restantes forment une unité plus forte, puisque une consonne fixe doit y être équivalente au moins à une consonne latente. Par ailleurs, la stratégie mise en œuvre dans ces quatre terminaisons poursuit clairement celle qui se déploie dans l'octave (ce qui n'était pas le cas dans « À Ernest Delahaye »). J'y vois donc une véritable hyper-rime métrique.

Schéma rimique : (abab, cdcd, efe, fgg)

Schéma hyper-rimique : (abab, baba, cœc, œcc)

4.2.2. Un an plus tard, en 1893, Verlaine a composé un autre sonnet, tout en rimes féminines, où le jeu sur l'hyper-rimie duelle se déploie sur l'octave seulement. Il s'agit de la pièce « Contre la jalousie III » (Verlaine 1989 : 998-999), publiée dans *La Revue blanche* en février 1894 :

Q1 :	jalousie	impies	m'épies	scie
Q2 :	Lesbies	choisie	fantaisie	lubies
T1 :	t'être	tendre	s'entendre	
T2 :	traître	tienne	mienne	

Le schéma des rimes de l'octave, (abba, baab,) est appuyé par un jeu sur les consonnes d'appui, qui sont en [s] ou [z] pour la rime a, et en [p] ou [b] pour la rime b. Ce jeu de neutralisation du voisement ne suffit pas à produire des métrarimes, n'étant pas structurant (il est redondant par rapport à la structure rimique

proprement dite). Quant au jeu sur le nombre, il réduit le schéma rimique à une seule hyper-rime à huit instances, qui contrevient à la binarité qui, d'après Billy, serait inhérente à l'hyper-rimie :

Schéma rimique : (abba, baab, cdd, cee)
Schéma hyper-rimique : (aaaa, aaaa, øøø, øøø)

4.3. Hyper-rime mixte et duelle

4.3.1. La cinquième pièce de la première partie de *Sagesse* (« Beauté des femmes... », texte dans Verlaine 1989 : 247), composée en 1875, se distingue dans la constitution des rimes de son octave :

Q1 :	pâles	mal	animal	mâles
Q2 :	râles	Matinal	signal	châles
T1 :	d'ici bas	combats	montagne	
T2 :	subtil	accompagne	reste-t-il	

La régularité du retour de la séquence *-al-* en fin de vers permet de penser que les deux couleurs a et b de l'octave ont la même voyelle masculine, suivie d'une même consonne fixe, moyennant une indistinction des phonèmes /a/ et /ɑ/. J'ignore si Verlaine avait une prononciation dialectale du français où la distinction entre ces deux phonèmes n'était pas faite ; mais là n'est sans doute pas le plus important : l'essentiel est de se rappeler que la poésie française classique neutralise à la rime l'opposition distinctive de ces deux phonèmes (voir Lote 1991 : 246, Beaudouin 2002 : 113). On est donc ici, je pense, dans un cas d'hyper-rime, fondé à la fois sur un principe de mixité du genre et de mixité du nombre : très systématiquement, les quatre instances d'une rime masculine au singulier (au sens métrique de ce mot) sont appariées aux quatre instances d'une rime féminine au pluriel (métrique).

Schéma rimique : (abba, abba,)
Schéma hyper-rimique : (AAAA, AAAA,)¹³

¹³ Les majuscules servent à indiquer que l'hyper-rimie est double, c'est-à-dire tout à la fois mixte et duelle.

Le schéma hyper-rimique de cet octave est une exception au principe de binarité des phénomènes hyper-rimiques défendu par Billy.

4.3.2. « Explication » (sonnet de 1885) utilise l'hyper-rime mixte et duelle non plus dans son octave, mais dans son sestette. Voici ses mots-rimes :

Q1 :	ami	sein	demi	dessein
Q2 :	ennemies	obscène	lamies	scène
T1 :	gaîment	chastement	ment	
T2 :	tourmentes	d'amantes	infamantes	

L'octave est caractérisé par des hyper-rimes mixtes qui réduisent les rimes a, b, c, d au schéma (abab, abab). Le singulier des mots *obscène* et *scène* empêche ces hyper-rimes d'être tout à la fois mixtes et duelles. On doit en conclure que la consonne virtuelle non latente -s ne joue aucun rôle dans la constitution de l'hyper-rime mixte verlainienne : *ennemies* : *lamies* ont cet -s, alors que *ami* : *demi* ne l'ont pas (voir annexe).

Le sestette résout le problème de l'hyper-rimie en six vers de manière originale : il utilise deux rimes à trois instances qu'il rassemble dans une même hyper-rime mixte et duelle. Billy (2000a : 335) remarque que si, dans ce texte, Verlaine recourt « à la monorimie pour résoudre le problème de l'alternance dans les tercets », il y perd « l'interdépendance » rimique habituelle de ces derniers.

Schéma rimique :	(abab, cdcd, eee, fff)
Schéma hyper-rimique :	(abab, abab, CCC, CCC)

Ce poème est le seul sonnet de Verlaine dont toutes les terminaisons entrent dans la constitution d'hyper-rimes mixtes. Associant ce point au sens du texte (qu'on lira dans Verlaine 1989 : 504), Billy note que cette pièce se caractérise par « un système rigoureux d'antithèses sur la dichotomie formelle du genre des rimes, opposant symétriquement les deux quatrains et les deux tercets, associant aux masculines un pôle positif, et aux féminines un négatif »

(2000a : 342). J. Robichez remarquait déjà, dans son édition des *Œuvres poétiques* de Verlaine, que « ces vers sont une tentative pour justifier sentimentalement la pédérastie », et faisait des observations similaires à celles de Billy (voir le texte des notes 1 et 2 de la p. 464, in Verlaine 1995 : 690).

5. Hyper-rime et métrarime mélangées

5.1. Le poème de Verlaine intitulé « Laurent Tailhade » (1889, inclus dans *Dédicaces*, texte dans Verlaine 1989 : 558) est un cas particulièrement intéressant de sonnet mélangeant, dans son octave, les structurations rimique, hyper-rimique et métrarimique. Ce texte met encore en difficulté l'idée d'une binarité constitutive des hyper-rimes mixtes.

Q1 :	pieds	degrés	chamarrées	pillées
Q2 :	expiées	mordorées	démesurés	pépiés
T1 :	monde	jolis	appalies	
T2 :	front	Gomez	messe	

Une lecture linéaire du poème fait apparaître en premier lieu une constitution rimique de l'octave en (aabb, bbaa) : la rime masculine en [e(z)] des vers 1, 2, 7 et 8 s'oppose à la rime féminine en [eə(z)] des vers 3, 4, 5 et 6. Quoiqu'inhabituel, ce schéma rimique se rencontre dans un autre sonnet de Verlaine, « À Émile Lebrun » (inclus dans *Dédicaces*). Les deux rimes de ce schéma ne diffèrent l'une de l'autre que par le genre, et sont donc constitutives d'une hyper-rime mixte à huit instances (hyper-rime mixte en [e(z)]).¹⁴

Ce poème est un bon contre-exemple à la binarité que Billy veut voir dans les rimes et les hyper-rimes mixtes. Billy tente de sauvegarder son principe de binarité de la manière suivante : « La rime androgyne se constitue ici au sein de chaque quatrain, selon une structure enchâssée, et d'un quatrain à l'autre, selon une structure parallélistique. Si l'on peut parler d'hyper-rimes androgynes, c'est entre les quatrains qu'il convient de la [sic] situer » (2000a : 338). Il

¹⁴ Cette analyse remplace celle que je proposais dans Aroui 2002.

me semble que l'étude séparée de chaque quatrain est une façon de contourner la multiplicité des instances constitutives de l'hyper-rime mixte.

La métrique de ces fins de vers ne s'arrête pas au double niveau rimique/hyper-rimique. On remarque que l'hyper-rime mixte donne lieu à deux métrarimes, sitôt que l'on observe les régularités touchant à la consonne d'appui : métrarimes mixtes en [je(z)] (vv. 1, 4, 5, 8)¹⁵ et en [æe(z)] (vv. 2, 3, 6, 7). La mixité inhérente à ces métrarimes montre qu'elles se contruisent sur la base de l'hyper-rime (qui met en place cette mixité) et non sur la base du niveau rimique (qui apparie des fins de vers de même genre).

Reste le sestette. Il est constitué, beaucoup plus simplement, de trois rimes mixtes à deux instances : [ʒ(d)] (rime mixte où la consonne fixe [d] est posée comme équivalente à la consonne latente [t]), [i(z)] et [ɛs]. Les consonnes d'appui [l] et [m], qui font partie de la PGCT aux vers 10-11 et 13-14 ne sont pas constitutives d'une métrarime, d'une part parce que cette équivalence n'est pas générale dans le sestette (les vers 9 et 12 y échappent), et n'est donc pas régulière comme doit l'être toute équivalence métrique, d'autre part parce qu'elle n'est pas structurante, faisant double emploi avec les appariements propres aux rimes mixtes.

Schéma rimique : (aabb, bbaa, odd, oee)
 Schéma hyper-rimique : (aaaa, aaaa, oøø, øøø)
 Schéma métrarimique : (abba, abba, øøø, øøø)

5.2. Billy mentionne dans son étude (2000a : 332) le « sonnet en -ix » de Mallarmé, où l'on découvre un jeu très subtil d'hyper-rimes (mixtes) et de métrarimes mélangées (texte dans Mallarmé 1998 : 37-38) :

Q1 : onyx	lampadophore	Phénix	amphore
Q2 : ptyx	sonore	Styx	s'honore

¹⁵ On remarquera que trois des quatre terminaisons formant cette métrarime sont en [pje(z)].

T1 :	un or	décor	nixe
T2 :	encor	fixe	septuor

Le poème est construit sur quatre rimes seulement. Deux prennent place dans l'octave (rimes en *-ix* et en *-ore*) les deux autres dans le sestette (rimes en *-or* et en *-ixe*). La parenté phonétique de ces rimes est évidente, et conduit à la discrimination de deux hyper-rimes mixtes : [iks] et [ɔʁ]. Maintenant si, dans l'octave, on examine les consonnes d'appui, on remarque que les quatre instances de chaque hyper-rime se divisent en deux métrarimes, qui sont [niks] et [tiks] pour l'hyper-rime [iks] et [fɔʁ] et [nɔʁ] pour l'hyper-rime [ɔʁ] (la métrarime [nɔʁ] a même une PGCT en [sonɔʁ]). Dans le sestette, on trouve deux terminaisons en [kɔʁ] (vv. 10 et 12), mais les deux autres vers en [ɔʁ] (vv. 9 et 14) divergent par leur consonne d'appui ; l'équivalence n'est donc pas productive d'une métrarime, puisqu'elle n'est pas constante. Quand aux deux vers restants, qui sont en [iks], le premier (v. 11) pourrait par sa PGCT être rapproché de la métrarime en [niks] de l'octave, mais le second n'ayant pas un [n] (ni un [t]) pour consonne d'appui, il faut y voir une équivalence phonétique ponctuelle qui n'a pas de statut métrique.¹⁶ Les schémas rimique, hyper-rimique et métrarimique pour ce poème sont donc les suivants :

Schéma rimique :	(abab, abab, ccd, cdc)
Schéma hyper-rimique :	(abab, abab, bba, bab)
Schéma métrarimique :	(abab, cdcd, øøø, øøø) ¹⁷

¹⁶ Abastado (1972 : 80) remarque très justement l'équivalence des consonnes d'appui de *un or* et de *nixe* ; cette équivalence, qui établit un lien entre deux rimes différentes, n'a pas de statut métrique (ce qui n'enlève rien à sa pertinence sur le plan poétique), puisqu'elle n'apparaît pas ailleurs, ni dans le sestette, ni dans l'octave. Ce peut être un cas de ce que Romains/Chennevière (1923 : 73) appelaient « accord simple » (cette notion ne recouvrant pas forcément, semble-t-il, des régularités métriques).

¹⁷ Les fins de vers du sestette dans sa première version (1868) ne sont pas davantage structurantes sur le plan métrarimique. Le schéma rimique est (abb, aab), et les terminaisons sont *un or, rixe, nixe, décor, encor, fixe* (voir texte in Mallarmé 1998 : 131).

6. Conclusion

Au moment où la métrique classique s'essouffle et se voit concurrencée par le « vers libre » des symbolistes, les œuvres de poètes comme Verlaine et Mallarmé peuvent être vues comme le point d'aboutissement des raffinements métriques d'une tradition triséculaire. La métrique (post-)classique disparaît au moment de sa pleine maturité, dans son âge peut-être le plus beau.

Université Paris VIII / CNRS (UMR 7023)

ANNEXE

Rimes mixtes et duelles : régularités (morpho-)phonologiques (essai de systématisation)

Consonnes fixes

1. Une consonne est dite fixe quand elle est réalisée quel que soit le contexte (morpho-)phonologique (§. 3).

Consonnes latentes

2. Est « latente » toute consonne qui, appartenant à un lexème, est phonétiquement réalisée dans certains contextes morphologiques seulement, particulièrement en cas de suffixation (§. 3).

Consonnes virtuelles

3. Une consonne est virtuelle si, sans être fixe, elle est phonétiquement réalisée en cas de liaison (§. 3).
4. En discours, un mot ne peut comprendre qu'une consonne virtuelle réalisée (§. 3).
5. Au XIX^e siècle, les consonnes virtuelles donnent lieu à une neutralisation des traits distinctifs voisé/non-voisé (§. 3).
6. Toutes les consonnes virtuelles, quand elles sont phonétiquement réalisées, le sont sous forme non voisée, à l'exception du [z] (§. 3).

Consonnes virtuelles et latentes

7. Une consonne latente peut être virtuelle quand elle est en fin de mot. Si le mot a une forme féminine, cette consonne apparaît avant le schwa et se prononce toujours (§. 3).
8. Dans un mot à forme féminine, une consonne virtuelle non-latente apparaît après le schwa et ne peut se prononcer qu'en contexte de liaison (§. 3).
9. En vertu du point 4 ci-dessus, si une consonne latente est suivie d'une consonne virtuelle non-latente, elle perd son caractère virtuel (§. 3).

Rime

10. Pour la rime (romantique et parnassienne), seules les consonnes fixes et les consonnes virtuelles sont pertinentes. Les consonnes latentes qui ne sont pas virtuelles ne jouent aucun rôle dans la constitution rimique (§. 3).
11. Les consonnes virtuelles, quoique pertinentes, ne se prononcent pas à la rime, la fin des vers étant un contexte de non-liaison (§. 3).

Rime mixte banvillienne

12. Les premiers éléments pertinents sont la dernière voyelle masculine du vers, ainsi que l'éventuelle consonne fixe qui la suit (§. 3).
13. Conformément au point 10 ci-dessus, les consonnes latentes non virtuelles ne sont pas pertinentes, et ne se retrouvent donc pas forcément dans les deux instances de la rime mixte (§. 3).
14. Conformément au point 10 ci-dessus, les consonnes virtuelles sont pertinentes, et sont toujours présentes dans les deux instances de la rime mixte (§. 3).
15. Dans le corpus, la consonne virtuelle est toujours un -s marque de pluriel (consonne toujours non-latente, toujours non-prononcée en contexte de non-liaison). Hypothèse : en vertu des points 7, 8 et 11 ci-dessus, Banville a composé des rimes mixtes qui, tout en respectant les règles de construction des terminaisons féminines à consonne virtuelle, sont fondées sur une équivalence phonétique parfaite (§. 3).

Rime mixte et hyper-rime mixte verlainiennes

16. Une consonne latente postérieure à la voyelle masculine peut être équivalente à une consonne fixe, pourvu que celle-ci soit dans une même position syllabique et ne se distingue phonétiquement au plus de la consonne latente que par le voisement (§. 5.1.).
17. Une consonne virtuelle peut être latente, et engendrer une (hyper-)rime mixte non strictement homophone (§. 4.1.1.).
18. Une consonne virtuelle, qu'elle soit latente ou non, n'est pas forcément pertinente pour la constitution de la rime mixte (§§. 4.1.1. et 4.3.2.).

Rime duelle verlainienne

19. Une rime duelle verlainienne n'est pas nécessairement strictement homophone (§. 4.2.1.).
20. Une consonne fixe de fin de mot peut être traitée à la manière d'une consonne latente (§. 4.2.1.).

Bibliographie**Sources premières**

BANVILLE, Théodore de (1996) : *Œuvres poétiques complètes*, tome II, *Les Stalactites*, Texte établi, Notice, Variantes et Notes par Eileen Souffrin-

Le Breton, *Odelettes*, Texte établi, Notice, Variantes et Notes par Peter S. Hambly, *Le Sang de la Coupe*, Texte établi, Notice, Variantes et Notes par Rosemary Lloyd, Paris, Champion.

BAUDELAIRE, Charles (1972) [1861] : *Les Fleurs du Mal*, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, "Poésie/Gallimard".

HÉRÉDIA, José-Maria de (1989) [1893] : *Les Trophées*, édition présentée, établie et annotée par Anny Detalle, Paris, Gallimard, "Poésie/Gallimard".

MALLARMÉ, Stéphane (1998) : *Œuvres complètes*, I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".

VERLAINE, Paul (1989) [1^{ère} éd. : 1962] : *Œuvres poétiques complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade".

— (1995) [1^{ère} éd. : 1969] : *Œuvres poétiques*, textes établis avec chronologie, introductions, notes, choix de variantes et bibliographie, par Jacques Robichez, Édition revue et corrigée, Mise à jour bibliographique (1995), Paris, Classiques Garnier.

Sources secondes

ABASTADO, Claude (1972) : « Lecture inverse d'un sonnet nul », *Littérature*, 6, p. 78-85.

AQUIEN, Michèle (1995) : *La versification*, Paris, P.U.F., "que sais-je", 3^e édition corrigée [1^{ère} éd. 1990].

AROU, Jean-Louis (2000) : « Nouvelles considérations sur les strophes », *Degrés*, 104, p. e1-16.

— (2002) : « Métrique des sonnets verlainiens », *Revue Verlaine*, 7-8, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud. p. 149-268.

— (à paraître) : « De la rime et de la richesse des rimes en versification française classique », in M. Murat éd., *Poétique de la rime*, Paris, Champion.

BEAUDOUIN, Valérie (2002) : *Mètre et rythmes du vers classique. Corneille et Racine*, Paris, Champion.

BILLY, Dominique (2000a) : « La rime androgyne. D'une métaphore métrique chez Verlaine », in M. Murat éd., *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, p. 297-347.

— (2000b) : « Le nombre de la rime », *Degrés*, 104, p. f1-24.

CHEVRIER, Alain (1996) : *Le sexe des rimes*, Paris, Belles lettres.

CORNULIER, Benoît de (1977) : « Le remplacement d'e muet par "è" et la morphologie des enclitiques », in Ch. Rohrer éd., *Actes du Colloque*

franco-allemand de Linguistique théorique, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, p. 155-180.

— (1981) : « H-aspirée et la syllabation. Expressions disjonctives », in D.L. Goyvaerts ed., *Phonology in the 1980's*, Gand, E. Story-Scientia, p. 183-230.

— (1985) : « Rime "riche" et fonction de la rime. Le développement de la rime "riche" chez les romantiques », *Littérature*, 59, p. 115-125.

— (1997) : « Voyelle fondamentale, énonciation pendante et représentation de constituant », tapuscrit, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, C.E.M., 12 pp.

— (1999) : *Petit dictionnaire de métrique*, photocopié, Université de Nantes, Centre d'Etudes Métriques.

DORCHAIN, Auguste (s.d. [1905]) : *L'Art des Vers*, Paris, Bibliothèque des "Annales politiques et littéraires".

ELWERT, W. Theodor (1965) : *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck.

LOTE, Georges (1991) : *Histoire du vers français*, Tome VI, *Le XVI^e et le XVII^e siècles. III : Les genres poétiques ; le vers et la langue ; la réforme de la déclamation dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence.

MARTINON, Philippe (1913) : *Comment on prononce le français. Traité complet de prononciation pratique avec les noms propres et les mots étrangers*, Paris, Larousse.

ROMAINS, Jules / CHENNEVIÈRE, Georges (1923) : *Petit traité de versification*, Paris, éditions de la N.R.F.

SCOTT, Clive (1988) : *The Riches of Rhyme. Studies in French Verse*, Oxford, Clarendon Press.

TOBLER, Adolphe (1972 [1885]) : *Le vers français ancien et moderne*, traduit sur la deuxième édition allemande par Karl Breul et Léopold Sudre, avec une préface par M. Gaston Paris, Genève, Slatkine.

[07. *Rime riche*]

« Rime et richesse des rimes en versification française classique »,

in M. MURAT & J. DANGEL édés.,

Poétique de la rime,

Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée',

2005, pp. 179-218.

RIME ET RICHESSE DES RIMES EN VERSIFICATION FRANÇAISE CLASSIQUE

Jean-Louis Aroui
Université Paris VIII

0. En 1984¹, Dominique Billy concluait son article sur «La nomenclature des rimes» de la manière suivante :

dans le cadre des poétiques engendrées par et depuis la réaction de la Pléiade, une nomenclature basée sur la richesse des rimes n'a aucun sens : il ne s'agit plus alors que d'une approche illusoire qui réifie la typologie dans la séparation arbitraire de la perspective phonologique et de la perspective statistique qui lui est intimement liée, et cautionne ainsi un système abstrait qui ne rend compte d'aucun fait significatif. S'il y a une utilisation scientifique des systèmes modernes, elle sera dans les statistiques, et pourra peut-être, dans la mesure où elle tiendra également compte de la fréquence des rimes, permettre de localiser les pratiques "faibles" et "fortes" du code rimique post-médiéval.

(Billy 1984 : 75)

Nous disposons aujourd'hui des résultats statistiques de la thèse de Valérie Beaudouin (2002 [2000]) sur les rimes et les alexandrins de Racine et Corneille, qui m'ont encouragé à me repencher sur le problème de la richesse des rimes. Est-ce que ce problème est de nature métrique ? Quelle définition de la rime riche peut-on adopter ? Quelles en sont les conséquences sur la notion de rime proprement dite ? Les réponses à ces questions m'encourageront à suggérer que les phénomènes qui sont à l'origine de la richesse des rimes sont

¹ Merci à Mario Barra, Dominique Billy, Brigitte Buffard-Moret, Benoît de Cornulier, Marc Dominicy, Yves-Charles Morin (qui m'a instruit de sa science en phonétique historique), Sharon Peperkamp et surtout Patrick Sauzet pour leurs remarques sur une première version de ce travail. Merci aussi aux participants du colloque ainsi qu'à ceux de mon séminaire (université Paris VIII, février-avril 2001), devant qui j'ai pu éprouver les principales thèses développées ici.

hétérogènes (§. 6), ce qui conduit à s'interroger sur la pertinence même de cette notion.

1. PARADIGME TERMINOLOGIQUE

Traiter de la rime de manière rigoureuse nécessite une terminologie riche et bien définie. De nombreux auteurs utilisent souvent le seul mot de *rime* pour désigner des réalités linguistiques qu'il convient de différencier les unes des autres. J'adopterai ici le paradigme suivant :

- *rime*: identité phonétique ou phonologique de la dernière voyelle masculine de deux ou plusieurs vers, et des phonèmes qui suivent cette voyelle¹ lorsque les lexèmes auxquels est rattachée ladite voyelle masculine (directement ou par l'entremise d'un suffixe) ne sont pas identiques.

Cette définition nécessite d'être explicitée sur plusieurs points.

D'abord, on remarque qu'elle présuppose comme préalablement définie la notion de vers ; pour éviter toute circularité, la définition du vers devra donc se passer de la notion de rime. Ceci implique que la rime ne peut être conçue comme une marque de fin de vers. Un débat sur ce sujet a donné lieu à une série d'articles de Cornulier (1981 et 1982) et Molino / Tamine (1982) ; de nouveaux arguments ont été apportés au dossier ces dernières années (Scott 1988 : 130-136, Delente 1992 : 253-259, Aroui 1996b : 103-106) ; Scott penche pour l'avis de Molino / Tamine et voit dans la rime une marque de fin de vers ; avec Eliane Delente, sur la base d'arguments que je ne peux développer ici, je pense au contraire que la rime n'est pas une marque de fin de vers. Remarquons simplement, avec Benoît de

¹ Les notions de voyelles masculines/féminines ont été vivement discutées ces dernières années, et ont donné lieu à diverses définitions (voir Dominicy 1984, Billy 1989, Gouvard 2000 [1994], Cornulier 1994 & 1995) ; je définirai comme voyelle féminine du français tout schwa de fin de mot polysyllabique, et comme masculine toute autre voyelle. Il faut excepter le pronom conjoint *le* qui, en fin de mot phonologique, a une voyelle masculine, du moins en français moderne. Au XVII^e siècle, il avait généralement une forme féminine, tout au moins dans les vers et dans la prononciation soignée (voir Tobler 1972 [1885] : 68, Lote 1991 : 171 et 202-203), encore que Rotrou (cité par Quicherat 1850 : 62) l'ait placé à la césure sous sa forme masculine. Par ailleurs, les rimes féminines du type *pers le* : *perle* ne semblent pas attestées au delà du XVI^e siècle (Tobler 1972 [1885] : 165-166).

Cornulier (1997: 4-5) que la dernière voyelle masculine d'un vers est le point de jonction entre l'équivalence métrique proprement dite (qui s'arrête à cette voyelle, l'éventuelle syllabe féminine qui suit étant «extramétrique») et l'équivalence rimique (qui commence à cette voyelle, et inclut l'éventuelle syllabe féminine qui suit, excluant le contexte gauche de la dernière voyelle masculine, contexte qui peut être dit «extrarimique»).

Rendre la définition de la rime tributaire de celle de vers nous condamnerait d'ailleurs à la restreindre à la seule poésie versifiée. On sait que l'on rencontre des rimes dans des genres discursifs où la notion de vers est problématique, comme les formulettes enfantines, les proverbes, les slogans publicitaires, ou certains mots d'esprit¹.

On remarque que la définition adoptée ne tranche pas la question de la nature, phonétique ou phonologique, de la rime; personnellement, j'aurais tendance à penser que la rime est toujours phonologiquement motivée, et peut se passer d'être strictement phonétique dans certaines traditions culturelles. On verra ci-après que, dans la tradition française, la rime peut être considérée comme essentiellement phonétique aux XVI^e et XVII^e siècles, et plutôt comme phonologique au XIX^e (voir §. 5).

Cette définition ne dit rien sur le nombre de vers maximum qui peut séparer deux instances d'une même rime. Richelet pensait que, dans un «grand Poème», le poète «est libre» de «repete» une même rime tous les «trente à quarante vers» (1972 [1672]: 209). Pierre Guiraud (1970: 87) relève des terminaisons en *-oire* aux vers 200-201, 332-333, 433-434, 545-546, 601-602, 685-686, 701-702, 913-914, 1053-1054, 1137-1138, 1241-1242, 1421-1422, 1505-1506, 1529-1530, 1797-1798, 1817-1818 du *Cid* de Corneille. On remarque qu'il n'y a que 14 vers entre les vers 685-686 et les vers 701-702, et seulement 18 entre les vers 1797-1798 et les vers 1817-1818. Par ailleurs, ces quatre paires de vers ont toutes, dans l'une de leurs terminaisons, le retour du mot *gloire*. Doit-on considérer que les vers 685-686 et 701-702 riment ensemble? Doit-on penser de même pour les vers 1797-1798 et 1817-1818? Doit-on même considérer le retour du mot *gloire* comme une répétition (un mot-refrain)? Autrement dit, doit-on penser que l'identité phonétique, voire lexicale, de ces fins de vers est perceptible à la lecture ou à l'audition? La réponse à cette question est sans doute négative, au moins d'un

¹ On pourrait dire que ce ne sont pas là des rimes, mais c'est évacuer le problème un peu rapidement!

point de vue théorique. En effet, Corneille ne se serait pas permis d'user d'un procédé du type refrain dans une tragi-comédie (surtout en dehors des stances), ni de trop rapprocher des rimes de même sonorité. Pourtant, le retour de ces sonorités de fin de vers, construites souvent sur les mêmes mots, est perceptible à la longue, et donne à l'auditeur une idée des rimes qui sont courantes chez Corneille. Le nombre de vers qui est nécessaire entre deux rimes de même timbre pour que leur identité phonétique ne soit pas perçue reste à déterminer. En fait, ce nombre est sans doute variable, pouvant être différent d'un individu à l'autre ou, à l'oral, selon le type de déclamation des comédiens. Il reste qu'on pourrait essayer de déterminer, au moins empiriquement, un seuil minimal en deçà duquel ne vont pas les poètes quand ils ne veulent pas que ces fins de vers soient perçues comme des instances d'une même rime.

On sait qu'un mot ne peut rimer avec lui-même, ni avec un mot qui lui est apparenté par sa racine, lorsque cette parenté est sentie en synchronie. Pourtant, la rime *ressemblerois-je: disois-je* est attestée chez Molière (*Le Misanthrope*, I, 2); ce qui m'a amené à préciser, dans la définition de la rime donnée ci-dessus, que ce sont les mots contenant la dernière voyelle masculine qui ne peuvent être identiques par leur racine¹.

La définition de la rime donnée ci-dessus ne vaut que pour la poésie française classique; en effet, le Moyen Âge connaît des rimes à la césure, et pas seulement à la fin des vers; il connaît aussi la pratique des rimes dérivées, qui mettent en relation, de manière systématique, des mots de même racine: *avient: survient, mesprendre: prendre*,

¹ Quicherat (1850: 23-24, note 3) remarque que les rimes comportant des répétitions de mots monosyllabiques posttoniques dans leurs diverses instances sont fréquentes en italien et en espagnol. Pour le français, en plus de l'exemple de Molière, il cite la rime cornélienne *Qu'obtiendray-je: diray-je* (*Le menteur*, vv. 1661-1662) qui, curieusement, n'est pas recensée par Beaudouin (2002 [2000]). Dans ces rimes, les fins de vers rimantes répètent un même morphème dans leur voyelle masculine (pour la rime *ressemblerois-je: disois-je*, une analyse morphémique probable de *ressemblerois-je* est *ressemble+r+ois#je*: le morphème auquel se rattache la dernière voyelle masculine est identique à celui dont dépend la dernière voyelle masculine de *disois-je*). C'est ce genre d'observation qui me fait penser que c'est seulement l'identité des morphèmes lexicaux (lexèmes) qui est exclue dans les fins de vers rimantes. Richelet (1972 [1672]: 212), relevant la rime de l'auteur de *L'école des femmes*, pensait que l'on «pourrait trouver à dire à ces Vers du fameux M. Molière», étant donné qu'«Un mesme mot ne rime jamais avec soi-mesme». Il semble clair qu'il entendait par là critiquer la récurrence du pronom *je*, et non celle du morphème *-ois*.

mesprise: la prise (cf. Mölk / Wolfzettel 1972: 26); en plus, à côté des rimes dérivées, au Moyen Âge, « pendant fort longtemps on n'eut aucun scrupule, pour peu qu'on fût en difficulté, à faire rimer un mot avec lui-même » (Lote 1955: 41).

Ci-dessous, cette définition sera confrontée à notre connaissance des corpus. Cela permettra tout à la fois d'évaluer la définition et de juger de certaines propriétés spéciales de beaucoup d'équivalences de fin de vers, touchant à la graphie où à la consonne d'appui. Il conviendra bien sûr de distinguer soigneusement les époques (Hugo n'est pas Racine) et les différents cas de figure linguistiques.

Reprenons nos définitions :

- **terminaison**: *fin de vers*, qui peut être féminine (l'ultime voyelle est féminine), ou masculine (l'ultime voyelle est masculine).
- **Plus grande commune terminaison (PGCT)**: *totalité de l'équivalence phonétique ou phonologique que partagent des fins de vers rimantes*. La PGCT, notion que l'on doit à Benoît de Cornulier (1997: 4, note 6, 1999: 49), peut déborder sur le contexte gauche de la rime proprement dite, telle qu'elle a été définie ci-dessus.
- **couleur**: *une rime particulière, mais au niveau abstrait*: couleur a, b, c, d, etc.
- **timbre**: *aspect phonétique de la rime* (-age, -ut, etc.).
- **instance** (de rime, de couleur, de timbre): *l'une des réalisations concrètes de la rime, de la couleur, du timbre*. La première instance est appelée **appel**, la ou les suivante(s) est/sont appelée(s) **écho**.
- **mot-rime**: *mot ou série de mots qui supporte l'une des instances de la rime*¹. Exemples: *forcée*: *blessée* sont des mots-rimes; *pourrai-je*: *privilège* aussi. On peut parler aussi d'instances de mots-rimes (par opposition aux mots-rimes tels qu'ils existent potentiellement dans la langue, et qui sont

¹ La notion de mot-rime désigne parfois ce que je préfère appeler des « mots-refrain » (répétition d'un mot, généralement réglée et comprenant au moins une voyelle masculine, en fin de vers). Roberto Antonelli (1999: 3) utilise la notion de « mot-rime » dans ce sens. Par ailleurs (1999: 1), il appelle « rimants » ce que je désigne ici par « mots-rime ». Je laisse à « mot-rime » le sens que j'ai choisi, parce qu'il me semble le plus répandu.

donnés hors contexte dans un dictionnaire de rimes par exemple)¹.

2. LA RICHESSE DES RIMES : UNE NOTION MÉTRIQUE?

2.1. La notion de richesse des rimes, dans la majorité des cas, n'est pas *métrique* au sens strict : en effet, elle ne donne pas lieu à des phénomènes réguliers et périodiques (voir sur ce point Cornulier 1985 : 121). Dans une tragédie de Racine, ou dans une ode de Malherbe, tous les vers sont rimés, sans exception, et ils le sont selon des schémas rimiques parfaitement réguliers (enchaînements de rimes plates ou de strophes isomorphes dans leur schéma de rimes). Par contre, la richesse des rimes chez ces auteurs ne donne lieu à aucune régularité : un poème peut commencer sur une rime « riche », suivie de plusieurs rimes « suffisantes », avant que n'apparaisse une nouvelle rime « riche » à un endroit parfaitement imprévisible, etc.

Par ailleurs, si l'on s'en tient à la définition de la rime qui a été donnée ci-dessus, on remarque que l'équivalence de la consonne d'appui n'est pas nécessaire à la rime : elle est donc une équivalence non-rimique au sens strict. C'est pourquoi Benoît de Cornulier, à propos des analyses prenant en compte l'équivalence du contexte gauche de la dernière voyelle masculine, parle de « plus grande commune terminaison », et non de rime. Pourtant, cette consonne peut être nécessaire à la constitution de ce que l'on appelle une rime « riche », quelle que soit la définition que l'on adopte de cette notion (voir §. 3.2.). Dans de pareils cas, il ne faudrait jamais dire « rime riche » ; il faudrait dire : rime accompagnée d'une équivalence phonétique dans son contexte gauche immédiat. Ceci nous montre que l'analyse de la richesse des rimes généralement ne concerne pas la métrique proprement dite (le retour régulier et codé des équivalences linguistiques), mais l'analyse linguistique, en poésie, « des relations, plus locales, plus particulières, ou moins systématiques » (Ruwet 1980 : 198) propres à « une tradition donnée, une œuvre indi-

¹ Dans cet article, j'utilise parfois des expressions du genre : « la rime *comment* : *loyalement* ». La formule est impropre, puisqu'il s'agit dans ce cas des mots-rimes, et non de la rime proprement dite. Mais elle est tellement entrée dans l'usage que je me résous à continuer à utiliser cette expression, qui a pour elle l'avantage de la concision.

viduelle, un poème particulier» (*idem: ibid.*), rapports d'équivalences que l'on peut appeler « non-codés »¹.

2.2. Toutefois, on trouve dans la littérature métrique un certain nombre d'idées qui tendent à faire penser qu'il existe, parallèlement à ce qui vient d'être dit, des aspects réguliers, et donc *métriques*, de la richesse des rimes. En vérité, je pense qu'il est un seul cas de rime riche qui soit réellement métrique, et celui-ci, qui sera présenté au moment de conclure au §. 6.1., n'est pour ainsi dire jamais discuté dans la littérature spécialisée.

On dit parfois que la rime « pauvre » (notion qui reste à définir) n'est pas utilisée par les classiques ; de plus, il semble que, dans un certain nombre de cas, l'intégration de la consonne dite « d'appui » soit nécessaire à la rime. Nous allons nous efforcer de confirmer ou d'infirmer ces affirmations, et surtout d'établir la nature *métrique* ou *non métrique* de ces phénomènes. De prime abord, on peut penser qu'il s'agit de contraintes qui touchent davantage à la langue des vers² qu'à la métrique (conçue comme un ensemble d'équivalences régulières et périodiques) proprement dite. A ce titre, si la régularité de contraintes concernant la richesse des rimes se confirme, la définition de la rime donnée au §. 1 sera suffisante d'un point de vue purement métrique, mais insuffisante du point de vue de la langue des vers.

3. DÉFINITIONS DE LA RIME RICHE CHEZ DIFFÉRENTS AUTEURS

3.0. Qu'est-ce qu'une rime riche ? suffisante ? pauvre ? léonine ? Tous les traités de versification française donnent des définitions de ces notions, mais un examen serré de rimes attestées montre la diversité des emplois qu'elles recouvrent, et soulève nombre de problèmes.

¹ Sur ces questions, qui sont essentielles pour distinguer les équivalences métriques des équivalences non-métriques, voir particulièrement Ruwet 1975 (article capital, dont on ne recommandera jamais assez la (re)lecture), Ruwet 1981 et Cornulier 1986.

² La notion de « langue des vers », introduite par Cornulier (1995 : 203-232) recouvre l'ensemble des contraintes phonologiques, morphophonologiques, et aussi graphiques, propres au discours versifié. Le caractère invariable des règles concernant la diérèse et la synérèse en français classique me fait penser que la langue des vers intègre aussi des contraintes au niveau lexical.

3.1. Remarque terminologique

D'abord, on notera, à la suite de Cornulier, que la terminologie utilisée n'est pas très heureuse, particulièrement en ce qui concerne la rime pauvre :

La notion de rimes "pauvres" qui ne seraient pas "suffisantes" est absurde : pourrait-on nous dire à quoi la rime *envoyé = Pasiphaé* ne "suffit" pas chez Racine ? Si une rime est conforme au code qui la fait rime, elle est rime et SUFFIT à sa fonction d'indice strophique – ou alors il s'agit d'un code différent, qu'il faudrait définir, et elle n'est pas rime du tout. (Cornulier 1985 : 121)

Cet exemple nous montre que la notion de rime pauvre ne peut être sauvegardée que dans deux cas :

1. Si elle met en avant des rimes en accord avec une définition théorique de la rime, mais non attestées de manière empirique ;
2. Si l'on renonce à considérer qu'une rime « pauvre » n'est pas « suffisante ». Dans ce cas, c'est plutôt le terme de « suffisante » qui est malvenu, et il vaudrait mieux le remplacer par celui de rimes « moyennes ».

3.2. Principales définitions

3.2.0. Les paradigmes théoriques et terminologiques tentant de catégoriser les rimes en fonction de leur « richesse » sont, pour l'essentiel, de quatre types à ce jour¹ ; les deux premiers sont très communs, les deux derniers sont propres à un auteur particulier :

3.2.1. Définition par rapport à ce que j'appellerai provisoirement la constitution « syllabique » de la rime (voir page 191 note 2 pour plus de détails). Le contexte droit de la voyelle masculine (celle-ci incluse dans ce contexte) définit la rime proprement dite ; c'est ce

¹ Je fais abstraction de la définition de la rime riche proposée par T.V.F. Brogan (*in* Brogan et alii 1993 : 1054), qui se propose de placer la notion de rime riche dans un paradigme rassemblant les différents types d'homophonies qui peuvent caractériser la fin des vers. Ainsi, une suite CVC (où le symbole souligné désigne la partie homophone de la séquence) est une allitération ; une suite CVC est une assonance ; une suite CVC est une consonance ; une suite CVC est une rime renversée (*reverse rhyme*) ; une suite CVC est une pararime ; une suite CVC est une rime au sens strict ; une suite CVC est une rime riche. Cette approche, qui se veut translinguistique et typologique, est malheureusement très simplificatrice et ne peut rendre compte de nombreux cas de rimes. Voir aussi la critique que j'adresse à Grammont page 187 note 2, et qui peut s'appliquer ici.

que Cornulier (1997: 4, 1999: 11) appelle la partie « catatonique » du vers. Cette rime peut être « enrichie » par une équivalence dans son contexte gauche immédiat (Tobler 1972 [1885]: 150, Dorchain s.d. [1905]: 127). Si l'on en croit le petit historique des terminologies françaises en matière de rimes tracé par Clive Scott dans un article collégial (Brogan et alii 1993: 1059), cette conception de la rime riche est la plus ancienne, et remonterait au XIX^e siècle. En fait, on la trouve déjà au XVIII^e siècle, très clairement exprimée, chez Mourgues (1968 [1724]: 26-29)¹. Je l'ai rencontrée encore en 1843 chez Wilhelm Ténint (voir Ténint, in Siegel 1986: 162), puis en 1850 chez Quicherat (1850: 21). On la retrouve jusqu'à nos jours chez un certain nombre d'auteurs, avec parfois de légères variantes (Elwert 1965: 84-85, Dupriez 1984: 401).

3.2.2. Définition par le nombre de phonèmes. La définition donnée ci-dessus, qui se fonde sur la constitution « syllabique » de la rime, a l'inconvénient d'aboutir parfois à des résultats contre-intuitifs: on a du mal à accepter *chanté* comme plus « riche » que *illustrent*: *frustrent*. D'après Clive Scott (1988: 14) c'est pour pallier cet inconvénient qu'a été élaborée une définition de la richesse des rimes fondée sur le nombre de phonèmes identiques des terminaisons rimantes. Martinon (1915 [1905]: 36) est peut-être le premier à avoir proposé cette approche, manifestement en s'inspirant de propos de Grammont qui, soucieux de distinguer phonétiquement la rime de l'assonance, pose que la rime doit être constituée « non seulement de la voyelle accentuée, mais encore de toutes les consonnes *prononcées* qui suivent cette voyelle, ou, dans le cas où cette voyelle est finale, du phonème, consonne ou voyelle, qui la précède » (1947 [1904]: 349-350)², et pour qui une rime riche est conséquemment « toute rime qui présente l'homophonie d'un élément de plus que ceux que nous venons de signaler comme indispensables » (*ibid.*:

¹ Avant Mourgues, chez Sébillot (1988 [1548]: 63-67), la notion de rime riche désigne une équivalence étendue sur deux syllabes complètes (attaque + coda), que ces syllabes aient pour noyau des voyelles consécutivement masculine et féminine ou des voyelles masculines seulement. Richelet (1972 [1672]: 200) ne reprend le terme de rime « riche » dans ce sens qu'à propos des rimes féminines, ce qui nous rapproche déjà de la conception de Mourgues.

² Il faut souligner la non-pertinence de ce propos de Grammont: c'est la pression contextuelle qui fait d'une terminaison donnée une rime ou une assonance. *Vu*: *perdu*, en contexte rimique, est indubitablement une rime, alors que *véritable*: *profitable*, en contexte assonantique, n'est métriquement parlant rien d'autre qu'une assonance.

350). La définition de Martinon a été reprise, sous une forme un peu différente, par Jean Suberville (1946 [1940]: 90-92), dont l'approche a été ensuite popularisée par Mazaleyrat (1974: 191-192). Voici une reformulation de ce qu'en dit la variante de Suberville / Mazaleyrat, la plus connue de nos jours : il faut compter les phonèmes de la « plus grande commune terminaison » (PGCT) des vers rimants. Si la PGCT porte sur un seul phonème, la rime est dite pauvre ; si elle porte sur deux phonèmes, la rime est dite suffisante ; si elle porte sur trois phonèmes ou plus, la rime est dite riche. Évidemment, les auteurs sont amenés à préciser que l'une des homophonies doit être obligatoirement la voyelle « tonique ». Cette définition, que l'on retrouve jusqu'à nos jours, avec des variantes, chez différents auteurs (Molino / Gardes Tamine 1987: 72-74, Aquien 1995 [1990]: 51-52, Aquien 1993a: 74, Aquien 1993b: 238-239, Robb 1993: 283, Buffard-Moret 1997: 66, Nasta 1999: 189-190), pose énormément de problèmes et, à mon avis, doit être rejetée. D'abord, elle est appliquée par ses adeptes d'une manière manifestement fautive en ceci qu'ils font abstraction de l'histoire de la langue, et que les phonèmes comptés sont ceux du français contemporain. Ainsi, les consonnes de fin de vers qui aujourd'hui sont simplement graphiques ne comptent pas pour ces auteurs, alors que ces consonnes étaient effectivement prononcées dans la déclamation encore au début du XVII^e siècle, et sans doute au-delà, ainsi qu'on le verra plus bas (§. 5.1.1.1.). Ensuite, on peut reprocher à cette approche d'être phonologiquement incohérente, puisqu'elle mélange une analyse « syllabique » de la rime, qui exige une équivalence de la dernière voyelle masculine du vers et de ce qui suit, et une analyse purement phonémique, qui consiste à additionner les phonèmes, sans considérer l'emplacement des phonèmes consonantiques par rapport au noyau vocalique de la syllabe à la rime.

Une variante de cette approche a été proposée, avec beaucoup de prudence, par Morier (1998 [1961]: 1033):

On pourrait calculer la richesse des rimes en comptant deux unités pour la voyelle accentuée, qui est le son dominant, et une seule unité pour chaque phonème d'appui: ainsi, la rime de gifl(e) et siffl(e) représente un coefficient de 4; "Agate" et "Galate" donneraient le même coefficient.

On voit que cette approche est donnée au conditionnel, et Morier n'y revient pas dans la suite de son article, puisqu'il adopte finalement, *grosso modo*, l'approche de Suberville. La prudence de Morier s'explique peut-être par le flou des limites d'une telle manière de faire:

en effet, si les premiers [a] de *Agate* et *Galate* sont pris en compte en dépit de la divergence de la consonne suivante, doit-on prendre en compte l'éventuelle identité des voyelles dans d'autres positions métriques du vers? Par contre, si on s'en tient aux deux dernières syllabes du vers, pourquoi ne pas prendre en compte le retour du son [g] dans les deux mots-rimes signalés par Morier? Scott (1988: 27 sqq.) a fait tout un sort à cette approche, malgré son caractère hautement hypothétique, et prend le risque de s'étendre parfois dans tout le deuxième sous-vers des alexandrins dans son calcul du « coefficient rimique ». Il est clair que l'on sort là du domaine rimique proprement dit pour rentrer dans celui de l'analyse phonétique des vers dans leur ensemble.

3.2.3. Définition de Michel Murat (2002: 120-121). Cet auteur tente d'établir un paradigme sur la richesse des rimes permettant de rendre compte de la pratique des poètes du XIX^e siècle. Il distingue quatre grands types de catégories rimiques: les rimes « insuffisantes », les rimes « faibles », les rimes « suffisantes », et les rimes « riches ».

Les rimes « insuffisantes » concernent des équivalences du type < V (+ə) (+ consonne flottante) >, dans des mots polysyllabiques, dans lesquels la dernière voyelle masculine est immédiatement précédée d'une consonne. D'après Murat, « Ces rimes insuffisantes, courantes dans le théâtre classique et chez Lamartine, sont exceptionnelles chez Hugo, Baudelaire et les Parnassiens » (2002: 120).

Les rimes faibles sont de divers types. Il peut s'agir encore de rimes de type < V (+ə) (+ consonne flottante) >, mais lorsque l'un des mots rimants au moins est monosyllabique (expl.: *repas: las*), ou comprend une voyelle dans le contexte gauche immédiat de la voyelle masculine rimante (*envoyé: Pasiphaé*)¹. Il peut s'agir aussi de rimes < V + coda (+ə) (+ consonne flottante) > qui appartiennent à un même suffixe ou à une même désinence verbale, quand la coda ne comporte pas plus d'une consonne.

Les rimes suffisantes: < V + coda (+ə) (+ consonne flottante) > quand il n'y a pas de suffixe²; toute rime avec consonne d'appui

¹ Murat exprime la chose très maladroitement, en disant que la rime est faible « lorsqu'un des membres comprend une coda vocalique » (p. 120). C'est grâce à son exemple que l'on parvient à comprendre ce qu'il veut dire.

² Je ne sais où l'auteur rangerait les rimes du type < V + coda (+ə) (+ consonne flottante) > quand un seul des mots-rimes contient un affixe (expl.: *étendard: renard*).

(sans distinction semble-t-il); les rimes < VCC (+ə) (+ consonne flottante) >, « qui peuvent être perçues comme suffisantes ou riches, en fonction de leur volume graphique et de leur fréquence lexicale » (Murat 2002: 121).

Les rimes riches: toute rime apparait davantage que ce qui est donné comme nécessaire dans la catégorie des rimes « suffisantes ».

Dans le détail, il y aurait beaucoup à dire sur cette approche. Globalement, elle est intéressante par son souci d'historicité et de cohérence avec les données empiriques. Mais elle a les défauts de ses qualités. Elle se fonde sur des critères définitoires composites, pas toujours clairement délimités, et n'est applicable qu'à la poésie du XIX^e siècle.

3.2.4. Définition de Valérie Beaudouin: L'approche de Beaudouin est purement statistique. Sa définition de la rime pauvre / suffisante / riche est variable selon les corpus et selon les rimes:

Nous posons que la rime suffisante est définie par la situation majoritaire pour un type de terminaison donné, la rime riche, respectivement pauvre, par l'intervention d'une unité (lettre ou phonème) de plus, respectivement de moins, dans l'identité par rapport à la rime suffisante. Autrement dit, si dans un corpus, *devant* rime avec *grand*, *vivant*, *avant* et *levant*, la rime sera pauvre dans le premier cas, suffisante dans les deux suivants (situation majoritaire: deux cas sur quatre) et riche dans le quatrième: le *e* muet à gauche du *v* intervenant dans la rime.

(Beaudouin 2002 [2000]: 91)

Il ne peut donc y avoir de définition absolue de la qualité de la rime, elle se définit en référence à la langue pour un type de terminaison donné. Nous pouvons dire, parce que nous avons étudié les groupes de mots-rimes, que *désir* et *soupir* constituent une rime pauvre, *mourir* et *périr* une rime suffisante et *secourir* et *mourir* une rime riche, parce que la situation dominante (largement majoritaire) pour les rimes en *ir* est l'identité de la consonne d'appui. En revanche, *jour* et *amour* constituent une rime suffisante, et *séjour* et *jour* une rime riche [...]. La définition d'une nomenclature des rimes est donc éminemment complexe puisqu'elle fait intervenir de très nombreux paramètres: le type de voyelle, l'épaisseur graphique de la rime, la qualité syntaxique de la terminaison et la fréquence du rimème¹.

(Beaudouin 2002 [2000]: 145)

¹ Notion propre à Valérie Beaudouin, que l'on peut définir comme une séquence graphico-phonétique commune à un ensemble de mots-rimes qui instancient une même rime dans un corpus donné. Voir Beaudouin (2002 [2000]: 104).

Cette définition, cohérente avec les données empiriques, donc au pouvoir descriptif très fort, a un pouvoir explicatif très faible. Elle ne permet pas de faire la moindre prédiction sur la richesse des rimes, et n'est donc pas falsifiable (voir Aroui, à paraître, §2.5.). Par ailleurs, elle est manifestement peu économique, et n'a pas de corrélat phonologique. Du point de vue cognitif, il me semblerait souhaitable de trouver une explication plus économique.

4. CHOIX D'UNE DÉFINITION THÉORIQUE

Avant d'aborder l'examen des données empiriques, il me paraît pertinent d'adopter une définition *théorique* de la rime riche, qui pourra être ensuite sujette à l'épreuve des faits. Cette définition sera délibérément simple, et fera abstraction d'un certain nombre de problèmes qui seront discutés plus bas.

On peut s'inspirer du paradigme terminologique que rapporte Billy (1984), mais en faisant abstraction de l'emplacement des frontières de mots (rime équivoque, etc.)¹. Il s'agit donc de reprendre la définition de type 1 donnée ci-dessus. Cette approche est la seule qui soit en concordance avec la définition de la rime telle qu'elle a été donnée *supra*: pour qu'une rime soit riche, il faut que l'équivalence phonologique soit supérieure à celle qui est minimalement constitutive de la rime, donc il faut qu'elle déborde vers le contexte gauche de la dernière voyelle masculine du vers. Par ailleurs, cette définition est sans doute la plus pertinente du point de vue perceptif: la bipartition de la syllabe entre l'attaque et la « rime » (au sens phonologique) est largement confortée par l'intuition, et était d'ailleurs déjà identifiée chez Sébillet (1988 [1548]: 66-67). De plus, du point de vue de la théorie phonologique, cette bipartition est largement reconnue aujourd'hui (voir Kaye / Lowenstamm 1984: 124)². Pour éviter

¹ Sur les rimes « équivoque », « paronyme », etc., voir l'intéressant travail de Nasta (1999).

² Notons que Benoît de Cornulier conteste la pertinence du modèle phonologique de la syllabe dans l'analyse de la rime: en effet, « la pertinence (rime) de la forme catatonique ne justifie pas l'analyse arborescente de la syllabe en attaque et en "rime" [...], d'abord parce que la combinaison catatonique/anatonique n'est pas une segmentation arborescente, et de plus parce que la forme catatonique peut s'étendre à plusieurs voyelles en englobant les consonnes d'attaque des voyelles posttoniques » (Cornulier 1999: 59). Il est vrai qu'une rime féminine contient beaucoup plus qu'une simple « rime » au sens phonologique. Cependant, on remarquera que la rime métrique conforte l'analyse bipartite de la syllabe en attaque + rime: en

toute confusion entre l'aspect purement phonologique et l'aspect métrique (qui suppose une mise en équivalence de deux ou plusieurs segments linguistiques), je garderai le terme traditionnel de *consonne d'appui*, pour le distinguer de la notion purement phonologique d'*attaque*.

Voici ce que je propose, avec à chaque fois des exemples recourant les différentes possibilités. Ces derniers ont été pour une large part puisés dans le dictionnaire des rimes de Martinon (1915 [1905]), et sont pour l'essentiel des exemples simples, posant peu de problèmes; je donne les mots dans leur orthographe moderne (celle que l'on trouve chez Martinon), mais il faut garder à l'esprit que j'exemplifie ici la rime classique, *grosso modo* celle du XVII^e siècle. Pour simplifier ma tâche (spécialement en ce qui concerne les rimes léonines), je me limite volontairement à des exemples ne comprenant pas plus de trois consonnes consécutives (certaines expressions, particulièrement celles intégrant des frontières de mots, peuvent aller bien au-delà). V = voyelle; C = consonne (il s'agit des voyelles et consonnes qui, à l'époque classique, étaient *phonétiques*, au moins dans certains contextes – voir §. 5.1.)¹:

- rime pauvre: voyelle masculine en finale absolue de syllabe + éventuellement syllabe féminine à attaque nulle: V(ə(C)(C)):

V:	bu: perdu
Və:	bue: perdue
VəC:	bues: perdues
VəCC:	tuent: muent

- rime moyenne: voyelle masculine + consonne(s) + éventuellement syllabe féminine: VC(C)(C)(ə(C)(C)):

VC:	fer: mer
VCə:	vite: rite
VCə:	C: otages: volages
VCəCC:	tirent: mirent

effet, la rime (métrique) commence très exactement avec la rime (phonologique) d'une syllabe, même si elle peut s'étendre au-delà.

¹ Précisons toutefois que le -n- de la finale verbale *-ent* était sans doute amuï. Voir Thurot 1966 [1883]: 441 et Fouché 1961: 784 et 786. Par ailleurs, la prononciation, à l'époque classique, de certaines consonnes appartenant à des groupes consonantiques complexes, comme dans « contact », a été fluctuante (Fouché 1961: 790). L'option de prononciation que je choisis, qui correspond à un usage contemporain, était toutefois attestée au XVII^e siècle, au moins au singulier.

LA RICHESSE DES RIMES

193

VCC:	<i>arc: parc</i>
VCCə:	<i>vivre: livre</i>
VCCəC:	<i>carpes: écharpes</i>
VCCəCC:	<i>gardent: lézardent</i>
VCCC:	<i>arcs: parcs</i>
VCCCə:	<i>cercle: couvercle</i>
VCCCəC:	<i>cercles: couvercles</i>
VCCCəCC:	<i>illustrent: frustrant</i>

- rime riche: consonne d'appui + voyelle masculine (+ consonne(s))
+ éventuellement syllabe féminine: CV(C)(C)(C)(ə(C)(C)):

CV:	<i>cité: chanté</i>
CVə:	<i>citée: chantée</i>
CVəC:	<i>citées: chantées</i>
CVəCC:	<i>puent: conspuent</i>
CVC:	<i>butor: castor</i>
CVCə:	<i>massage: corsage</i>
CVCəC:	<i>petites: otites</i>
CVCəCC:	<i>virent (passé de voir): virent (présent de virer)</i>
CVCC:	<i>écart: quart</i>
CVCCə:	<i>écarte: quarte</i>
CVCCəC:	<i>écartes: quartes</i>
CVCCəCC:	<i>détestent: protestent</i>
CVCCC:	<i>intacts: contacts</i>
CVCCCə:	<i>martre: Montmartre</i>
CVCCCəC:	<i>chartres: Chartres</i>
CVCCCəCC:	<i>séquestrent: orchestrent</i>

- rime léonine: V(C)(C)(C)V(C)(C)(C)(ə(C)(C)). La rime léonine est métriquement dissyllabique et fait intervenir les deux dernières voyelles masculines:

VV:	<i>Pasiphaé: Aglaé</i>
VVə:	<i>douée: enjouée</i>
VVəC:	<i>douées: enjouées</i>
VVəCC:	<i>vouaient: nouaient</i> ¹ (rime masculine)
VVC:	<i>jour: éblouir</i>
VVCə:	<i>mouette: alouette</i>
VVCəC:	<i>mouettes: alouettes</i>

¹ On pourrait contester que cet exemple soit représentatif de la séquence VVəCC. En effet, il s'agit d'une rime masculine, pour laquelle la séquence *-en-* n'a d'autre valeur que graphique. Toutefois, les poètes ayant toujours soigneusement évité de faire rimer un imparfait (ou conditionnel) en *-aient* avec une forme en *-ait* (voir Lote 1991: 284, Billy 2000b: f 14), il est clair que cette séquence graphique *-en-* joue un rôle au niveau de la langue des vers.

VVCəCC:	<i>coassent: croassent</i>
VCV:	<i>cité: alité</i>
VCVə:	<i>citée: alitée</i>
VCVəC:	<i>citées: alitées</i>
VCVəCC:	<i>diminuent: insinuent</i>
VCVC:	<i>munir: punir</i>
VCVCə:	<i>ermitage: héritage</i>
VCVCəC:	<i>ermitages: héritages</i>
VCVCəCC:	<i>éditent: méditent</i>
VCVCC:	<i>avals: carnivals</i>
VCVCCə:	<i>fenêtre: renaître</i>
VCVCCəC:	<i>outardes: moutardes</i>
VCVCCəCC:	<i>regardent: sauvegardent</i>
VCVCCC:	<i>sélects: intellects</i>
VCVCCCə:	<i>vaguemestre: semestre</i>
VCVCCCəC:	<i>vaguemestres: semestres</i>
VCVCCCəCC:	<i>encastrent: en castrent</i>
VCCV:	<i>tigré: émigré</i>
VCCVə:	<i>agrée: simagrée</i>
VCCVəC:	<i>agrées: simagrées</i>
VCCVəCC:	<i>agrément: tagrément</i>
VCCVC:	<i>aigrir: maigrir</i>
VCCVCə:	<i>vitrage: arbitrage</i>
VCCVCəC:	<i>vitrages: arbitrages</i>
VCCVCəCC:	<i>étrennent: et traînent</i>
VCCVCC:	<i>impulsifs: révulsifs</i>
VCCVCCə:	<i>asperge (plante): asperge (verbe)</i>
VCCVCCəC:	<i>asperges (plante): asperges (verbe)</i>
VCCVCCəCC ¹ :	
VCCCV:	<i>maestro: Palestro</i>
VCCCVə:	<i>bistrée: sinistrée</i>
VCCCVəC:	<i>bistrées: sinistrées</i>
VCCCVəCC:	
VCCCVVC:	<i>astral: cadastral</i>
VCCCVVCə:	<i>astrale: cadastrale</i>
VCCCVVCəC:	<i>astrales: cadastrales</i>
VCCCVVCəCC:	
VCCCVVCC:	<i>district: mari strict</i>
VCCCVVCCə:	<i>enregistrable: ministrable</i>
VCCCVVCCəC:	<i>enregistrables: ministrables</i>

¹ A partir d'ici, je n'ai pas trouvé d'exemples pour quelques une des séquences que je mentionne. Il est sûr que certaines de ces séquences ne peuvent rimer que par la technique de la rime «équivoque», et probable que d'autres ne peuvent pas rimer du tout.

VCCCVCC₀CC:
 VCCCVCCC: *districts: maris stricts*
 VCCCVCCC₀:
 VCCCVCCC₀C:
 VCCCVCCC₀CC:

Cette liste fait nettement apparaître le problème qui a été signalé ci-dessus (§. 3.2.2.), à savoir que le rangement de *cité: chanté* parmi les rimes riches alors que *illustrent: frustrant* n'est classé qu'avec les rimes moyennes semble contre-intuitif. Mais le problème disparaît sitôt que l'on renonce à se laisser influencer par le sémantisme de l'adjectif *riche* en langue standard. Si l'on se décide à voir dans cet adjectif un terme purement technique désignant le dépassement des conditions minimales de la rime, et non une quelconque richesse phonétique, le problème disparaît.

5. PROBLÈMES EMPIRIQUES POSÉS PAR CETTE DÉFINITION

5.1. Problèmes liés à la graphie

5.1.0. Les exemples choisis ci-dessus, qui sont pour l'essentiel non problématiques, masquent certaines difficultés liées à la graphie des rimes et, corrélativement, à leur aspect phonétique et/ou phonologique.

5.1.1. Consonnes terminales

5.1.1.1. Du point de vue consonantique, les consonnes graphiques ultimes du vers jouent un rôle essentiel dans la constitution de la rime. De nos jours, nombre de ces lettres ne sont pas prononcées. Mais elles l'étaient encore au XVI^e siècle¹, avant une pause ou devant un mot jonctif, au moins en français soutenu. La forme phonétique « normale », *i.e.* hors contexte, d'un mot comme *délit*, par exemple, était [delit]; celle de *délits* était [delis]. En l'absence de pause, la forme était [deliz] devant un mot jonctif et [deli] devant un mot disjonctif; dans ce dernier cas, le mot était l'objet d'une « troncation » (voir Morin à paraître; voir aussi Thurot 1966 [1883]: 3-17, Tobler 1972 [1885]: 152, Martinon 1913a: 355, Fouché 1961: 665-666, Cornulier 1995: 215).

¹ Malgré l'avis de Straka 1985.

Au XVII^e siècle, d'après Cornulier, la prononciation ou non prononciation de ces consonnes est encore déterminée par leur mise en contexte :

Au XVII^e, un certain nombre de consonnes qui n'apparaissent plus aujourd'hui que dans le cas spécial de la liaison, c'est-à-dire sont généralement absentes, étaient à l'inverse généralement présentes (par exemple en fin de phrase ou devant voyelle), et ne pouvaient ou devaient tomber que devant consonne en contexte syntaxiquement ou stylistiquement dense [...]. Une trace de ce système est encore aujourd'hui, par exemple, le mot huit qui peut "perdre", dans *hui(t)* francs, le /t/ final qu'il a forcément en fin de phrase ou devant voyelle, ou du moins mot jonctif.

(Cornulier 1995 : 232, note 74)

Le XVII^e siècle est en fait, semble-t-il, une période d'évolution, et il est possible que certaines consonnes finales commencèrent à s'amuir, dans le français soutenu, dès cette époque. Voici ce que nous en dit Morin (à paraître ; pour d'autres détails, voir Lote 1991 : 290) :

La langue de la poésie conservera pendant longtemps, comme une option, l'usage de formes non tronquées à la rime et à l'intérieur du vers, où elles alterneront avec les formes tronquées selon le débit et les pauses que choisit l'interprète. Dans un débit relativement lent ou lorsqu'il ménageait une pause à cet endroit, Bacilly¹ pouvait prononcer le s final de *arbres* dans le vers "*Arbres, Rochers, aimable solitude*". Il recourait à la forme tronquée devant consonne lorsqu'un débit plus rapide était requis, comme dans la comédie ou le vaudeville. Cette prononciation spécifique à la diction poétique et à la chanson se conservera jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, comme nous le rappellent ses opposants.

5.1.1.2. A partir du XVIII^e siècle, il est clair que la phonologie et la morphophonologie de la langue des vers se caractérisent de plus en plus par nombre d'archaïsmes, qui remontent en gros à la langue normée du XVII^e siècle. Beaucoup de poètes continuent à utiliser des rimes qui n'ont plus de réalité phonétique, mais qui sont transmises par la tradition et donnent un appariement graphique correct ; ainsi de la rime dite « normande » (type *mer : aimer*) ou de rimes telles que *Vénus : chenus*, etc. On parle alors de « rime pour l'œil ». Est-ce à dire que Chénier ou Victor Hugo, quand ils écrivaient des vers, pratiquaient une langue des vers qui n'avait plus guère de liens avec le

¹ Auteur de *L'art de bien chanter*, 1679.

français qu'ils parlaient ? Je pense que, dans la majorité des cas, la réponse à cette question est négative. Si l'on cherche à expliquer les fondements linguistiques de la langue des vers au XIX^e siècle, on peut sauvegarder une analyse purement phonologique de la plupart des consonnes de fin de vers si l'on remarque que ce sont des consonnes que j'appellerai « virtuelles », pouvant réapparaître en cas de liaison (voir Elwert 1965 : 99, Aquien 1995 [1990] : 52, etc.), ou des consonnes « latentes », qui sont phonétiquement réalisées en cas de suffixation ; toutes ces consonnes ont donc une existence phonologique sous-jacente, même quand elles ne sont pas phonétiquement réalisées. Le *t* de *port* est latent parce que réalisé dans un contexte de suffixation (*portuaire*). Par contre, quand il est suivi d'un *-s* marque de pluriel, qui dans certains contextes, comme dans *des ports innombrables* [depɔʁzinɔ̃bʁablə], peut se trouver réalisé en liaison, ce *-s* spécifiquement virtuel (et jamais latent) bloque la pertinence phonologique du *t*, et du coup sa pertinence pour la rime. Ainsi, *ports* pourra parfaitement rimer avec *porcs*, car ces deux mots sont prononcés de la même manière en contexte de liaison ; par contre, *port* ne pourra pas rimer avec *porc*, car ces deux mots ne se terminent pas par la même consonne latente. Je sais bien que certains diront que la liaison est impossible à l'entrevers, et qu'il n'y a pas de suffixation dans *port* : *mort*, mais, à mon avis, là n'est pas la question : l'essentiel est d'admettre que ces consonnes ont une existence phonologique réelle, même si, dans le contexte des vers du XIX^e siècles, elles n'ont pas de réalisation phonétique effective. Ce qu'il est important de retenir, c'est que la « fiction graphique » (Cornulier 1995) ne retient pas n'importe quelles consonnes graphiques : seulement celles qui sont virtuelles¹.

Ces consonnes graphiques peuvent être appariées les unes avec les autres à la rime à condition d'être identiques « au voisement près » (Cornulier 1995 : 213) ; on pourrait croire que c'est parce que la liaison est accompagnée d'une neutralisation des oppositions [+voisé]/[-voisé]. En fait, je pense qu'il faut poser que cette neutralisation n'a pas pour cause la liaison elle-même, mais plutôt la réalisation de la consonne en fin de mot (ou, en d'autres termes, le fait que la consonne soit suivie d'une frontière de mot). Prenons l'exemple de l'adjectif *grand* : quand le *-d* est en fin de mot et qu'il est prononcé, il est réalisé par un [t], comme dans *grand ami* [gʁɑ̃tami] ;

¹ Pour un point de vue assez différent, voir Cornulier (1995 : 214-215). Voir aussi Billy (2000b).

parce que, devant frontière de mot, l'opposition [+voisé]/[-voisé] est neutralisée pour les consonnes latentes. Par contre, en cas de suffixation, ce *-d* sera réalisé par un [d], comme dans *grandeur*, parce qu'il n'y a pas de neutralisation ailleurs que devant frontière de mot pour ce type de consonnes¹. Beaudouin (2002 [2000]: 117) affirme que ces consonnes, en fin de mot, n'étaient pas prononcées au XVII^e siècle. Pour soutenir cette affirmation, elle n'avance aucun argument de type historique (témoignage d'époque), et un seul argument de type théorique: « Si les consonnes dites latentes étaient encore prononcées au XVII^e siècle comme les consonnes internes, il serait étonnant qu'un *t* puisse être équivalent à un *d*, un *c* à un *g*... Pour tenir l'hypothèse phonique de la rime, il faut admettre un affaiblissement de ces consonnes finales ». Je suppose qu'il faut comprendre ici l'expression consonnes « internes » au sens de consonnes « fixes » (Encrevé 1988: 173). Pour le reste, il est facile de concevoir que ces consonnes étaient prononcées, mais qu'elles étaient l'objet d'une neutralisation de l'opposition [+voisé]/[-voisé] devant frontière de mot². Sinon, comment expliquer que *port* puisse rimer avec *mord*, mais pas avec *porc* ou *or*?

Quant à la rime de Hugo *Madrid: esprit*, que discute Cornulier (1995: 215), c'est un cas particulier. La prononciation du mot *Madrid* a longtemps été variable. Martinon note, au début du XX^e siècle, que « Le *d* de *Madrid* peut se prononcer *d* ou *t*, ou pas du tout; toutefois *Madri(d)* paraît tomber en désuétude, comme l'a fait *Davi(d)*, qui fut aussi usité » (1913a: 229, note 1). Par ailleurs, le *d* final de *Madrid* n'est pas réalisé en cas de suffixation (cf. *madri-lène*). On est donc ici en face d'une consonne que l'on peut appeler « instable », plutôt que « latente ». En tout cas, la grande variabilité

¹ Ce système de neutralisation ne s'applique plus vraiment au français contemporain: *long ennui* peut se prononcer aujourd'hui [lɔ̃gɑ̃ni], alors que c'était [lɔ̃kɑ̃ni] pour un romantique. Voir Morin (1992). Pour les formes féminines telles que *grande*, où la consonne finale reste sonore bien qu'elle soit devant une frontière de mot, je poserais volontiers l'existence d'un morphème du féminin, invisible en surface, présent entre cette consonne et la frontière de mot. Ce morphème est réalisé sous la forme d'un schwa (phonétiquement, un [ø]) lorsque l'on veut insister sur la forme (phonique et morphologique) du mot, et qu'on le réalise en deux syllabes: *Elle était GRAN-DE!* [gʁɑ̃dø].

² Je simplifie les faits, certaines consonnes latentes et virtuelles présentant des variations phonétiques qui diffèrent les unes des autres autrement que par le voisement: voir par exemple le morphème *frais*, qui donne un [z] en liaison (*frais ombrage* [fʁɛzɔ̃brɑʒ]), mais un [f] en cas de suffixation (*fraîcheur*). Sur ce problème, voir Sauzet 1999.

de prononciation de celle-ci au XIX^e siècle, dont témoigne Martinon, montre que la rime *Madrid: esprit* n'est en rien problématique à l'époque de Hugo, bien qu'elle semble l'être aujourd'hui.

5.1.1.3. Il me reste à dire quelques mots de l'équivalence $m = n = ng$, habituelle à la rime, en finale absolue, derrière voyelle (expls.: *faim: pain*, Corneille, *L'illusion comique*, vv. 1175-1176; *seing: dessein*, Corneille, *Clitandre*, vv. 1503-1504; *escadron: nom*, Corneille, *Attila*, vv. 583-584). Ce type de rimes est très ancien et se retrouve dès le Moyen Âge (voir Lote 1955: 235); /m/ et /n/ diffèrent l'un de l'autre autrement que par le voisement, mais leur mise en équivalence à la rime s'explique par leur neutralisation en finale absolue de mot, la variante *ng* n'étant qu'une des graphies de [n] (cf. Morin 1993: 119). S'il y avait neutralisation, c'est parce que la lettre *n* ou *m* n'était pas une simple marque de la nasalisation de la voyelle, mais avait une existence phonétique effective. Cette consonne devrait donc jouer un rôle dans la qualité de la rime. Encore aujourd'hui, l'*n* final peut être réalisé en contexte de liaison (cf. *plein air* [plɛ̃nɛʁ], etc.), alors que l'*m* ne se lie jamais (Martinon 1913a: 386). Au XVII^e siècle, dans un registre soutenu, le *m* pouvait se prononcer, sous la forme d'un [n] (cf. Thurot 1966 [1883]: 426-427, Lote 1991: 181, note 22).

5.1.1.4. Cette étude fait apparaître que les rimes qui portent des consonnes finales ne sont pas pauvres; même si beaucoup de ces consonnes, en fin de vers, ne semblent aujourd'hui que graphiques.

Dans le cas précis de la graphie *-ez* (aujourd'hui différenciée en *-és* et *-ez*), la voyelle et la coda consonantique ne sont jamais seules dans la PGCT: l'identité de la consonne d'appui est, sans exception aucune chez Corneille et Racine, nécessaire à la formation de la PGCT (voir Beaudouin 2002 [2000]: 128 et 504-510); ce cas sera discuté ci-dessous, §. 6.

5.1.2. Consonnes non terminales

Lorsqu'un mot se termine graphiquement par deux consonnes, la rime ne concerne pas l'avant-dernière si elle est latente: *surpris: esprits* ou *bouffis: déconfits* sont de bonnes rimes (voir §. 5.1.1.2. pour l'explication de ce phénomène). Même chose quand une même consonne est graphiquement doublée: le possible appariement de *goûtent: gouttent* ou de *île: ville* montre que le redoublement graphique d'une consonne ne joue aucun rôle dans l'élaboration d'une rime. Cependant, on peut se demander si la consonne latente, ou le redoublement graphique, quand ils apparaissaient dans toutes les

instances de la rime, ne donnaient pas aux auteurs classiques le sentiment d'une rime plus « riche » (au sens de meilleure) pour laquelle on se passait plus facilement de l'équivalence de la consonne d'appui. Est-ce que *esprits: déconfits* est mieux rimé que *brebis: infinis*? Est-ce que *corolles: barcarolles* est plus « riche » que *paroles: banderoles* ou *paroles: barcarolles*? C'est ici que les travaux quantitatifs de Valérie Beaudouin (2002 [2000]) sur les usages de Racine et Corneille en matière de rimes nous sont utiles. Celle-ci nous montre que, sur un plan statistique, l'épaisseur graphique de la rime joue un rôle dans son acceptabilité par les classiques (voir aussi Murat 2002: 117-120). Ceci sera encore discuté au §. 6.

5.1.3. *Le problème des semi-consonnes*

5.1.3.1. En principe, en français, il existerait une contrainte interdisant les séquences obstruante + liquide + glide (interdiction des séquences *OLG). Dans les faits, on trouve de telles séquences: voir des mots tels que *trois, groin, bruit*. Ces exceptions permettent parfois des oppositions phonologiques pertinentes (cf. *troua / trois*). Mais ces « exceptions » n'en sont plus si l'on y voit des mots où la suite glide + voyelle forme une diphtongue: dans un mot tel que *trois*, la semi-voyelle est alors considérée comme faisant partie intégrante du noyau vocalique (voir Encrevé 1988: 151-152), et ne peut donner lieu à rime riche¹. Dans un tel cas cette semi-voyelle est indispensable à la rime (puisqu'elle est incluse dans le segment vocalique), ce qui est empiriquement effectivement constaté. Les diphtongues de ce type sont au nombre de trois en français: il s'agit de [wa] ([we] au XVII^e siècle), [wɛ̃] et [i]. Marc Klein (1991: 16-17) les appelle « diphtongues de forte cohésion »².

¹ Ceci n'est pas compris par certains métriciens, qui pensent que ces semi-voyelles enrichissent la rime (voir par exemple Scott 1988: 15, Buffard-Moret 1997: 66).

² Au XVI^e siècle, il y a encore des diphtongues de forte cohésion du type [je]. C'est ce qui explique que des mots tels que *sanglier* ou *ouvrier* soient alors dissyllabiques. Voir Quicherat (1850: 292-294), Klein (1991: 27-28) et surtout Martinon (1913b: 86-99), qui montre que l'exemple de Corneille a été capital pour l'adoption de la syllabation moderne dans les vers. Par ailleurs, il y a d'autres exceptions apparentes à la règle *OLG, avec les variantes phonétiques [lje] et [ljɔ̃] des flexions verbales *-iez / -ions* derrière [l]: *que vous régliez* [ʁeglje], *que nous réglions* [ʁegljɔ̃]. Mais Marc Klein montre que ces séquences OLG se singularisent par de nombreux points, et voit dans les séquences [lj] qu'elles incluent une sorte d'affriquée (1991:

Parce que ces séquences constituent des diphtongues, « on ne peut dissocier la voyelle de la semi-voyelle pour *oi* et *oin* et rarement pour *ui*. En atteste le fait qu'il n'y a pas de diérèse pour ces groupements vocaliques » (Beaudouin 2002 [2000]: 91); par conséquent, « *oi* ne peut rimer qu'avec *oi* et *oin* qu'avec *oin* » (Beaudouin 2002 [2000]: 114).

Le groupe [ɥi], du fait des caractéristiques du phonème /y/ (voir Klein 1991: 110, 178), est une diphtongue plus instable que les deux autres groupes. Ceci se retrouve dans les usages métriques des poètes classiques. « En fin de vers avec une terminaison nulle, la rime porte sur l'ensemble (glissante + voyelle), mais si la terminaison existe, la glissante n'intervient plus systématiquement: ainsi, *fuite* rime avec *vie*, *suivre* avec *vivre* » (Beaudouin 2002 [2000]: 114)¹. Sont également concernées les terminaisons en *-ine* (type: *ruine*: *assassine*), en *-ines* (type: *ruines*: *épines*), en *-ire* (type: *dire*: *instruire*), en *-issent* (type: *choisissent*: *puissent*), en *-it* (type: *bruit*: *suffit*), en *-ite* (type: *subite*: *fuite*), en *-ites* (type: *suites*: *dites*), en *-ive* (type: *arrive*: *suive*), en *-ise* (type: *prise*: *conduise*), et en *-isent* (type: *instruisent*: *disent*) (voir Beaudouin 2002 [2000]: 524-549). Curieusement, ce mélange des *-ui-* et des *-i-* ne se produit jamais pour la terminaison *-is* et ses variantes; Beaudouin, dans son annexe (2002 [2000]: 529-531), rassemble tout de même les rimes en *-uis-* (type: *ennuis*: *suis*) et les rimes en *-is-* (type: *mépris*: *prix*) dans une même catégorie.

Dans les mots comprenant un *-ui*, l'Académie réclamait la diérèse, pour des raisons étymologiques. Corneille a été blâmé pour

41-46). Quicherat (1850: 295-296) relève, exemples à l'appui, que ces flexions, ainsi que celles où la liquide est un [r], sont déjà monosyllabiques au XVI^e siècle.

¹ Patrick Sauzet me fait la remarque suivante: « Je me demande dans quelle mesure la confusion (ou plutôt la non-distinction) graphique *u*: *v* ne joue pas un rôle dans ces rimes: *fuite*: *uie* (*vie*); *suiure* (*suivre*): *uiure* (*vivre*)... Ça vaudrait la peine de voir s'il y a plus de *fuite*: *vie* que de *fuite*: *lie*... par exemple ». En consultant l'annexe du livre de Valérie Beaudouin, ceci est vérifiable, quoique non aisément, le classement adopté ne se préoccupant pas, pour ces terminaisons, de rapprocher les instances rimiques dont le contexte gauche immédiat est identique. Sauf erreur de ma part, voici les résultats que l'on obtient: on a 52 paires de mot-rimes où *-ui-* est en face de *-vi-* (et j'y ajouterai volontiers la rime *fuite*: *quitte* de Racine) contre 85 où il ne l'est pas (sans compter *fuite*: *quitte*). Ces chiffres ne sont pas facilement interprétables tels quels (il faudrait les mettre en relation avec la fréquence des mots qui instancient ces rimes dans le vocabulaire général de l'époque, et plus particulièrement dans le vocabulaire dramatique), mais j'aurais tendance à y voir une invalidation de l'hypothèse de Sauzet.

avoir utilisé la synérèse dans le vers *Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infamie* (Quicherat 1850: 316, Martinon 1913b: 82-83, Lote 1991: 226, Klein 1991: 48); mais le prestige de Corneille a encouragé les poètes à suivre son exemple, et désormais *fui* s'est employé avec synérèse (Martinon 1913b: 79-85, Lote 1991: 227-228). Les travaux de Beaudouin sur la diérèse / synérèse (2002 [2000]: 157-177) font apparaître que Racine et Corneille font toujours la synérèse dans leurs emplois du groupe *-ui-*, sauf dans *ruine* et ses dérivés, qui est utilisé pas moins de 40 fois à la rime! Exemple: *L'Ombre d'un meurtrier creuse icy ma ruine; / Il succomba vivant, & mort, il m'assassine;* (Corneille, *L'illusion comique*, vv. 1249-1250)¹. Tout se passe comme si ces deux poètes se permettaient de faire rimer un groupe [ɥi] avec un [i] pour faire sentir à l'Académie qu'ils sont conscients de l'origine indépendante de la semi-consonne et de la voyelle, cependant qu'ils utilisent généralement la synérèse, pour respecter les usages de la phonologie de leur temps, pour laquelle le groupe [ɥi] formait une diphtongue de forte cohésion, et ne pouvait donc recevoir que la synérèse. Il est vrai que la diérèse du mot *ruine(s)* semble faire exception à cette hypothèse. Pour ce mot, les prescriptions de Malherbe ont apparemment eu de l'importance (voir Lote 1991: 226); cependant on notera que, d'après Marc Klein (1991: 26), «au 17^{ème} siècle, nombre de graphies *ui* se prononçaient encore [yi], puis sont progressivement passées» à [ɥi]. Ainsi, la diérèse à *ruine(s)* s'explique peut-être par une prononciation d'époque, au moins dialectale. Aujourd'hui encore, comparée à [wa] et [wɛ], la diphtongue [ɥi] accepte «beaucoup plus facilement la diérèse stylistique» (Klein 1991: 34).

5.1.3.2. On remarque souvent des rimes associant des semi-voyelles à la voyelle haute correspondante: *odieux: cieux* ([iø̃s]: [jøs]), *fier: associer*²; *dédiés: pieds* ([ies]: [jes]).

On pourrait être tenté de considérer que la rime n'inclut pas la semi-voyelle. Or d'une manière quasiment systématique, la voyelle haute

¹ L'annexe de Beaudouin ne signale pas les synérèses et les diérèses, et il est impossible de les vérifier pour toutes les rimes recensées. En effet, pour chaque couple de mots-rimes, il est donné le nombre d'instances de ce couple chez Racine et Corneille (confondus), et n'est malheureusement communiquée la référence exacte (auteur, pièce, acte, scène) que de la plus ancienne de ces occurrences. C'est pourquoi je n'ai pu vérifier tous les couples de mots-rimes dénombrés, mais je l'ai fait systématiquement pour ceux dont la source est indiquée.

² Rime qui, en poésie, se prononçait [jer]: [ier], ou [jer]: [ier], et non [je]: [ie] comme l'a soutenu Straka (1985: 131-133). Voir Morin, dans ce volume.

qui précède la dernière voyelle métrique [sous-entendu : dans l'un des deux mots-rimes associés] est un élément constitutif de la rime. Par exemple, il n'existe aucun cas où un mot en *ier* rime avec un mot en *er* sans *i*, idem pour les terminaisons en *iez*, *ier*, *ié*... Pour les terminaisons en *ons*, il n'y a qu'un unique cas de rime entre un mot en *ions* et en *ons*. [...] De même, les rimes en *eu* sont distinctes des rimes en *ieu* et dans l'ensemble des rimes en *eux*, il n'y a que trois cas (sur près de 1000) du type *ieux/eux* et 5 du type *ueux/eux*.

(Beaudouin 2002 [2000]: 141-142)

Ce type de problème peut être partiellement résolu en considérant que les mots qui dans ces rimes sont caractérisés par la diérèse contiennent un yod de transition (yod épenthétique – voir Klein 1991: 116). Klein (1991: 113) a montré que l'épenthèse « n'est pas un phénomène purement phonétique, expédiable par la seule physiologie articulatoire, puisque des contextes phonétiques attestent qu'on n'en a pas besoin » (voir des mots comme *annihiler* [aniile], *[anijile]). Toutefois, si ces considérations font apparaître que l'on est ici en présence de rimes en [jøs] ou en [jes], elles n'expliquent pas que l'un des deux mots rimants porte à chaque fois un [i] comme voyelle masculine pénultième.

5.1.4. Voyelles

On sait qu'à la rime, en français, les voyelles mi-hautes et les voyelles mi-basses correspondantes ne sont généralement pas distinguées, et peuvent rimer ensemble; ceci est dû sans doute à plusieurs raisons:

1. Au fait que les disparités phonétiques n'étaient pas toujours en concordance avec les disparités graphiques;
2. Aux variétés régionales de la phonétique, alors très prononcées, et qui étaient toutes reconnues comme valables:

Selon l'opinion générale des lettrés d'alors, il n'est pas même indispensable que la rime soit juste selon les sons du français proprement dit. Il suffit qu'un dialecte quelconque l'autorise, même quand ce n'est pas celui que parle l'auteur. C'est là une tradition ancienne, à laquelle le XVI^e siècle n'entend pas renoncer.

(Lote 1991: 307)

De même ne sont pas distingués le [a] du [ɑ] (voir Lote 1991: 246; Beaudouin 2002 [2000]: 113).

3. Phonétiquement, il semble qu'il n'existait pas alors seulement des formes mi-hautes et mi-basses, mais aussi des formes moyennes, comme le [ɛ]' moyen dont parle très clairement le P. Mourgues, dans son traité de 1724, quand il le qualifie de «*e* qui semble tenir le milieu entre l'*e* fermé & l'*e* ouvert» (Mourgues 1968 [1724]: 55; voir aussi Mourgues, p. 39 et Aroui 1996a: 36-37)². Par ailleurs, les grammairiens de l'époque classique parlent de voyelles «*longues*» et «*brèves*», mais il faut se méfier de cette terminologie approximative, qui semble quelquefois désigner des oppositions d'aperture (Aroui 1996a: 37). Cependant, chez Corneille et Racine, d'après ce que j'ai pu en juger par l'annexe du livre de Beaudouin (2002 [2000]: 463-523), le [ɛ] et le [e] semblent bien être distingués l'un de l'autre à la rime.

Le travail de Beaudouin (2002 [2000]: 554-555) fait apparaître que, en différents contextes, on peut trouver la graphie *ô*, qui suppose un allongement de la voyelle, appariée avec *au* (*bientôt: haut*), cependant que *au* peut rimer, quoique rarement, avec *eau* (*maux: bourreaux*); par ailleurs, l'ensemble de ces graphies *ô*, *au*, *eau* ne rime pas avec la graphie *o*. Les motivations de cette opposition semblent être tantôt phonologiques tantôt purement graphiques. On constate que les graphies *au* et *eau* sont plus longues que les graphies *o* et *ô*, cependant que la graphie *ô* suppose un allongement phonétique de la voyelle, contrairement à *o*. Seul *o* est donc bref à la fois d'un point de vue phonétique et d'un point de vue graphique, ce qui semble l'exclure d'un appariement rimique avec les autres graphies du [o]. Beaudouin nous dit que «*plutôt que la prononciation, c'est la différence de graphie eau, au, ô pour le o fermé, o pour le o ouvert qui justifie l'absence d'équivalence*» (2002 [2000]: 104). La question qui se pose ici est de savoir si pour un classique la finale *-eau* est sentie comme meilleure à la rime que la finale *-o*. Il n'est pas facile de répondre à cette question, dans la mesure où il n'y a pas de rimes comprenant *-o* en finale absolue chez Corneille et Racine, alors que beaucoup se terminent par *-eau*; la comparaison est par conséquent difficile. En tout cas, on peut constater que, autant pour les rimes en *-eau* que pour les rimes en *-o* + C, l'équivalence de la consonne d'appui n'est pas exigée (on trouve par exemple les rimes *vaisseau: tombeau* et *repos: héros*).

¹ Aujourd'hui encore, d'un strict point de vue phonétique, les [ɛ] et les [e] sont plus ou moins ouverts et plus ou moins fermés (cf. Martinon 1913a: 6).

² Pour les autres voyelles médianes, voir Lote 1991: 257-258, 262.

Chez Corneille et Racine, les seules graphies de voyelles pour lesquelles l'équivalence de la consonne d'appui est toujours attestée sont *é* et *i*. A vrai dire, ceci n'est pas vrai dans 100% des cas, puisqu'il existe une exception pour chacune de ces graphies. L'exception concernant la graphie *é* sera discutée plus bas. Celle concernant la graphie *i* se rencontre dans *Les Plaideurs* de Racine, qui fait rimer *fi: ami* (cité par Beaudouin 2002 [2000]: 124). Il est remarquable que ladite exception apparaisse dans cette pièce, la seule comédie de Racine, qui se caractérise comme on sait, par de nombreuses audaces « métriques », qu'on ne trouve pas dans les tragédies du même auteur.

5.2. Problèmes liés au genre des rimes

D'après les définitions données ci-dessus, il faut convenir que:

Rime féminine = V(C)(C)(C)ə(C)(C)

Rime masculine = V(C)(C)(C)

Stricto sensu, la rime féminine contient une syllabe de plus que la rime masculine (au XVII^e siècle, Ménage, dans ses *Observations sur Malherbe*, parlait de « demie syllabe » – voir Lote 1991: 197). On peut donc se demander si elle enrichit la rime ou si elle ne l'enrichit pas. Par exemple, si une rime léonine doit être dissyllabique, doit-on compter comme telle toute rime féminine ? La réponse à ce genre de questions peut être trouvée après l'examen de ce que se permettent ou s'interdisent les poètes classiques en matière de rimes pauvres (si citée: *volé* est inusité, s'autorisent-ils citée: *volée* ou *louent: jouent*?)

Beaudouin (2002 [2000]: 127) nous fait savoir que, chez Corneille et Racine, les rimes en *-ée* font toujours appel à l'identité de la consonne d'appui, à deux exceptions près. Les exceptions, toutes deux de Racine, sont les suivantes: *frappée: tombée, réservée: Nymphée*. On remarque que dans les deux cas les consonnes d'appui sont équivalentes au voisement près. Comme si Racine avait tenté de déplacer, artificiellement, l'équivalence voisé/sourd qui frappait à la rime les consonnes virtuelles en finale absolue (voir *supra*, §. 5.1.1.2.). Cette observation m'encourage à penser que les deux exceptions relevées ici sont plus des compromis que des exceptions, et qu'il faut donc considérer l'équivalence de la consonne d'appui comme fortement recherchée chez Racine (ce qui ne veut pas dire que ce soit là un phénomène de type linguistique, induit par la structure de la langue, ni même d'un phénomène métrique, supposé par la langue des vers).

Par ailleurs, on remarque que l'équivalence de la consonne d'appui est également nécessaire pour les terminaisons en *-ées*, et cette fois sans exception (cf. Beaudouin 2002 [2000]: 127).

5.3. Fréquence lexicale pour une même terminaison

Différents calculs de Beaudouin « témoignent de l'incidence de la richesse lexicale sur les groupes de mots-rimes, dont le nombre dépend en partie du rôle de la consonne d'appui » (2002 [2000]: 138). Plus il y a de mots-rimes disponibles pour une rime, plus la PGCT devra être riche. Par exemple, « chez Corneille et Racine, la consonne d'appui est pour les terminaisons en *i* comme pour les terminaisons en *ir* quasiment obligatoire »¹ (Beaudouin 2002 [2000]: 89). Tout le problème est dans ce « quasiment ». Les règles purement métriques, en principe, ne s'embarrassent pas d'un « quasiment ». On peut donc penser que cette « quasi » régularité a une motivation esthétique, et non métrique.

A l'inverse, aux époques où la « rime riche » est esthétiquement valorisée, les rimes rares peuvent se passer de l'équivalence de la consonne d'appui, puisque « Rareté vaut richesse » (Ténint, in Siegel 1986: 167; voir aussi Richelet 1972 [1672]: 192 et 202, Quicherat 1850: 31).

5.4. Un problème posé par Racine

On sait que Racine s'est permis, dans *Phèdre*, de faire rimer *envoyé* avec *Pasiphaé*. Si l'on en croit le livre de Valérie Beaudouin, c'est la seule fois où le tragédien, dans toute son œuvre théâtrale, s'est permis de faire rimer deux mots en *-é* sans équivalence supplémentaire. Quant à Corneille, il ne s'est jamais autorisé une telle rime dans son théâtre. Richelet condamnait ce genre de rimes, quand il écrivait que « *Beauté & enflamé*, ne riment point » (1972 [1672]: 190). La rime de Racine est d'autant plus surprenante qu'elle apparaît dans une tragédie, et non dans la comédie des *Plaideurs*.

¹ Ces terminaisons se prononçaient toutes en [i] au XVII^e siècle (Grevisse / Goosse 1993: 83); mais cette observation n'est pas valable pour la déclamation de la poésie, qui faisait sentir les [r] des infinitifs en *-ir* en fin de vers ou devant un mot jonctif (voir les témoignages de grammairiens rapportés par Morin, dans ce volume, voir Thurot 1966 [1883]: 162 et voir *supra*, §. 5.1.1.). Il va sans dire que ces terminaisons ne riment jamais l'une avec l'autre chez Corneille et Racine.

Maintenant, toute la question est de savoir comment cette rime était prononcée au temps de Racine, et si elle est effectivement dénuée d'une équivalence par consonne d'appui.

Le yod de transition, lorsqu'il est attesté ou pressenti, semble jouer un rôle dans la constitution de la rime: par exemple, *marier* pourrait être «transcrit (m a)(r i)(j e). Ce choix de transcription aurait permis d'enrichir d'une manière satisfaisante la définition de la rime. Ainsi le yod fait partie de la rime, qui ne s'appuie alors que sur la dernière syllabe» (Beaudouin 2002 [2000]: 143).

Dans le cas de la rime *envoyé: Pasiphaé*, si le yod était réalisé dans *envoyé*, ce mot ne pourrait rimer qu'avec un mot comprenant lui-même un yod de transition. Beaudouin nous dit avec raison qu'«Il est peu probable qu'au XVII^e siècle un yod [j] s'intercale entre le a et le é de *Pasiphaé*» (2002 [2000]: 124). Soit.

Mais qu'en est-il de la prononciation de *envoyé*? Derrière une fricative, les graphies *oi* ou *oy*, qui proviennent pour l'essentiel de la diphtongue [oi] (≈ XII^e siècle), ne pouvaient se prononcer que [oj] ou [we] (avec peut-être une variante [we]), et non pas [e] (la réduction à [e] ne s'était faite que derrière les groupes occlusive + liquide ou occlusive + yod). Ceci étant posé, il reste deux possibilités:

- soit le [e] était suivi d'un yod de transition: [ǣvweje];
- soit il ne l'était pas: [ǣvwee].

Beaudouin (2002 [2000]: 109, note 26) écrit ceci: «Les groupes consonantiques peuvent être vides, dans ce cas-là, il faut qu'ils soient absents dans les deux cas: la ressemblance est dans l'absence». En vérité, ce propos concerne l'environnement droit de la rime. Mais on découvre un peu plus loin qu'elle conçoit ce type d'équivalence par absence de consonne dans l'environnement gauche de la voyelle: «dans les couples du type *haïr/obéir*, nous avons pris le parti de considérer qu'il y a un phonème consonantique vide, et donc que le phonème d'appui est identique» (Beaudouin 2002 [2000]: 133). Ceci s'accorde avec un propos de Tobler (1972: 160), généralement bien informé, qui remarque que si, en fin de vers, un [e] «est précédé d'une voyelle formant une syllabe à part, il n'est pas nécessaire qu'elle soit la même dans les deux mots rimés (excepté pour le dissyllabe *ié*); les rimes *Noé: avoué*, Boileau, *Sat.* 10, ou *enroué: Danaé*, Augier, *Ciguë*, I 5, sont donc irréprochables»; (Quicherat 1850: 29 remarque déjà la même chose). On sait aussi que des équivalences par absence de consonnes sont pertinentes dans les systèmes allitératifs des anciennes poésies germa-

niques (voir Jakobson 1979: 189-200¹, Aroui 1994: 12). Enfin, il faut se rappeler que certains phonologues pensent qu'il est nécessaire de concevoir des constituants syllabiques nuls dans la représentation phonologique (Kaye / Lowenstamm 1984: 125-127).

Il semble donc qu'on pourrait supposer une équivalence par absence de consonne d'appui dans la rime *envoyé: Pasiphaé*. Dans ce cas, *envoyé* serait forcément réalisé sans yod de transition, et la rime en question ne dérogerait pas aux usages généraux de Racine, qui habituellement s'efforce de faire rimer la consonne d'appui lorsque *é* se trouve en finale absolue. Il y aurait donc ici équivalence par absence de consonne réalisée, équivalence par attaque zéro.

Malheureusement, cette hypothèse est contredite par l'orthographe « phonétique » de Baïf. Celle-ci, en effet, laisse supposer seulement deux prononciations possibles pour le mot qui nous intéresse: [ãvoje] et [ãvweje] (avec possiblement la variante [ãvweje]). Une prononciation sans yod est possible seulement dans les mots où l'ancienne diphtongue [ói] est suivie d'un schwa (comme dans *plioierai* par exemple)². S'il en était ainsi pour Baïf au XVI^e siècle, alors on doit penser qu'*a fortiori* il en était de même pour Racine un siècle plus tard: il est peu probable que le yod de transition ait pu disparaître, pour réapparaître ultérieurement (puisqu'il est bien attesté dans la prononciation d'aujourd'hui).

Il faut donc se rendre à l'évidence: le couple *envoyé: Pasiphaé* suppose, phonétiquement, une simple rime en [e]. Il s'agit peut-être d'un « hapax » formel chez Racine, mais qui constitue la preuve que l'équivalence de la consonne d'appui dans ce genre de rimes n'est pas métrique pour l'auteur de *Phèdre* (ne relève pas de la « langue des vers »). Il s'agit simplement d'un phénomène à visée esthétique, fortement valorisé par la culture classique. En tant que fait culturel, l'équivalence de la consonne d'appui à la rime peut faire l'objet d'exceptions (comme ici), contrairement à ce que serait une exigence de type métrique.

¹ Plus exactement, la théorie de Jakobson est celle d'un « glide zéro » (*zero glide*): constatant que, en vieil islandais, le [j] et le [w] peuvent allitérer avec les voyelles, il pose l'hypothèse d'une allitération généralisée en glide lorsque les mots qui allitèrent sont à initiale vocalique ou semi-consonantique.

² Sur tout ceci, voir Morin (2000: 20-22), qui m'a aussi éclairé de ses remarques personnelles. Voir encore Lote 1991: 189.

6. RETOUR SUR LA DÉFINITION DE LA RIME RICHE

6.0. En fin de compte, on remarque que, métriquement parlant, la définition de la rime qui a été donnée en ouvrant cet article est globalement correcte quand elle prédit que l'équivalence de la consonne d'appui n'est pas nécessaire à la bonne formation de la rime. Les rimes faisant intervenir la consonne d'appui sont toujours facultatives et ne relèvent pas de la métrique (mais voir §. 6.1.). À ce stade, il me semble qu'au système complexe proposé par Beaudouin (2002 [2000]: 145-146), on pourrait opposer un modèle plus économique, reposant essentiellement sur quatre facteurs susceptibles de jouer un rôle dans l'«enrichissement» des rimes: le linguistique, le métrique, le culturel, et le cognitif. La grande variété de ces facteurs conduit à s'interroger sur la pertinence de la notion même de richesse des rimes. C'est semble-t-il une notion qui fait la confusion entre des phénomènes complètement différents les uns des autres, et qu'il conviendrait de soigneusement distinguer.

6.1. Il est un seul cas de rime riche qui est de nature indéniablement métrique, et dont je n'ai pas parlé jusqu'ici: il apparaît quand la rime riche (avec consonne d'appui) sert à former deux rimes différentes, à partir de quatre instances d'une seule et même rime. On pourra parler ici, si l'on veut bien m'accorder ce néologisme, de «métarimes». Les rimes à quatre instances sont courantes dans le sonnet, et c'est là qu'on va trouver des rimes du type que je viens de décrire. On rencontre un cas standard de métarime par exemple chez Mallarmé, dans les deux quatrains du sonnet *Le pitre châtié*:

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître
Autre que l'histriion qui du geste évoquais
Comme plume la suie ignoble des quinquets,
J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.

De ma jambe et des bras limpide nageur traître,
A bonds multipliés, reniant le mauvais
Hamlet! c'est comme si dans l'onde j'innovais
Mille sépulcres pour y vierge disparaître.

Au niveau rimique strict (équivalence en dernière voyelle masculine + phonèmes subséquents), on a ici des quatrains rimant en (abba, abba). Mais on remarque que les quatre instances de la couleur a se répartissent en deux sous-ensembles [æɾæ] et [næɾæ] sitôt qu'on prend en compte la consonne d'appui; de la même manière, les

quatre instances de la couleur b se répartissent en deux sous-ensembles [kɛ(z)] et [vɛ(z)]. L'équivalence en rime « riche » est donc constitutive de deux « métrarimes » qui sans elle ne pourraient exister¹. La métrarime est en quelque sorte le procédé inverse de ce que Dominique Billy (2000a) a appelé l'« hyper-rime », où ce n'est pas la rime de base qui a quatre instances, mais au contraire l'« hyper-rime », fabriquée à partir de deux couples de rimes standards².

6.2. Le facteur linguistique joue un rôle quand le résultat statistique vient de la langue, et non de la métrique ou des options esthétiques du poète. C'est le cas, me semble-t-il, dans la façon dont le XIX^e siècle a traité à la rime les consonnes en finale absolue de mot (voir §. 5.1.1.2.). C'est aussi le cas pour ce qui concerne le statut des sonantes non-consonantiques à la rime (voir §. 5.1.3., et voir aussi Beaudouin 2002 [2000]: 150).

Un autre paramètre proprement linguistique jouant dans la constitution de la rime et, corrélativement, de la rime riche est le suivant: *lorsque les instances d'une rime sont formées d'un même morphème grammatical, la rime doit s'étendre sur la gauche et inclure la consonne d'appui*³. Ce paramètre théorique est confirmé dans certains cas: « Ainsi, dans tous les groupes de mots-rimes qui correspondent à des verbes à l'imparfait ou au conditionnel, la consonne d'appui est identique » (Beaudouin 2002 [2000]: 131). Beaudouin cite l'exemple des rimes *pouvait: devait et obtiendrait: perdrait*. Il faudrait préciser que cette consonne (ou ce groupe consonantique)

¹ La métrarime trouve peut-être son origine chez Baudelaire, qui a utilisé à plusieurs reprises, dans les quatrains de ses sonnets, un procédé fort proche, qui laisse toujours de côté certaines des rimes des quatrains. Voir « Avec ses vêtements... », *Remords posthume, Sisina, Brumes et pluies, La Mort des Amants, Le rêve d'un curieux, Epigraphe pour un livre condamné*. Scott (1988: 18) signale aussi des sortes de métrarimes (sans utiliser ce mot, bien sûr) chez Heredia.

² Billy étudie le cas particulier de « l'hyper-rime androgyne » chez Verlaine, dont voici un exemple constitutif de l'une des hyper-rimes des quatrains de *Vers pour être calomniés: sommeil: soleil: merveille: m'éveille*. Verlaine a aussi créé des hyper-rimes en jouant sur le nombre dans les terminaisons de ses rimes, dans les quatrains du sonnet *A Léon Vanier II* (recueil *Dédicaces*), où les mots-rimes sont les suivants: *lieu, veau, Dieu, nouveau, travaux, prodigieux, faux, mieux*. Dans le « sonnet en -ix » de Mallarmé, on découvre un jeu très subtil d'hyper-rimes et de métrarimes mélangées. Pour une étude approfondie de ces phénomènes, voir Aroui 2003.

³ C'est ainsi que je reformule une « hypothèse » maladroitement posée par Beaudouin (2002 [2000]: 122): « lorsque la fin du vers coïncide avec un morphème grammatical, la rime doit s'étendre sur la gauche et inclure la consonne d'appui ».

ne doivent pas faire partie intégrante du suffixe : c'est à ce prix seulement que la contrainte de non-répétition du morphème est respectée.

Même avec ce réaménagement, des problèmes subsistent, puisque deux adverbes en *-ment* peuvent parfaitement rimer ensemble, bien que la consonne d'appui fasse partie du morphème rimant (voir Beaudouin 2002 [2000]: 134). Il faut dans ce cas observer l'environnement gauche de la consonne d'appui, ce que permet un examen minutieux des données fournies par Beaudouin (2002 [2000]: 457-461). La première chose qui surprend, c'est que Corneille et Racine font peu rimer les adverbes en *-ment* les uns avec les autres. Ainsi, on trouve 29 paires de vers instanciant une rime en *-ment* pour laquelle les deux mots-rimes sont des adverbes. Alors que, pour la même terminaison, on trouve, sauf erreur, 480 paires de vers où l'un des mots-rimes, au moins, n'est pas un adverbe en *-ment*. Ensuite, sur les 29 paires de vers rapprochant des adverbes, 23 font intervenir dans l'équivalence de fin de vers la pénultième voyelle masculine (rime léonine). Cette voyelle est généralement un schwa, qu'il faut je pense rattacher au radical, et non au suffixe adverbial. Dans ces 23 cas, la plus grande commune terminaison (PGCT) est donc étendue au-delà du suffixe *-ment*, ce qui permet de préserver une mise en équivalence de morphèmes différents.

Les six cas restant sont tous de Corneille. Parmi eux il en est un où, me semble-t-il, la suffixation n'est plus guère sentie dans l'un des mots-rimes, malgré l'étymologie : il s'agit du mot-rime *comment* et de la rime *comment* : *loyalement* (Corneille, *La galerie du palais*, vv. 1455-1456). Les cinq autres cas sont les suivants : *obstinément* : *favorablement* (*Don Sanche d'Aragon*, vv. 47-48), *promptement* : *constamment* (*Psyché*, vv. 526 et 529)¹, *puissamment* : *uniquement* (*La galerie du Palais*, vv. 1271-1272), *rarement* : *malaisément* (*Horace*, vv. 385-386), *librement* : *hardiment* (*La suivante*, vv. 923-924).

On peut conclure de ces chiffres que lorsqu'une rime apparie deux mots se terminant par le suffixe adverbial *-ment*, Racine (toujours) et Corneille (souvent) s'efforcent d'inclure à l'intérieur de « la plus grande commune terminaison » au moins un phonème n'appartenant pas au morphème *-ment*. Mais cette pratique, dont la motivation est de type linguistique, n'a pas été intégrée parfaitement par Corneille, sans doute parce qu'elle exige la « rime léonine », trop fortement ressentie comme un luxe facultatif par l'esthétique classique.

¹ Ces deux mots riment aussi avec *nullement* (v. 524).

6.3. Les « hypothèses » posées par Beaudouin (2002 [2000]: 121-122) sont de type esthétique, à l'exception de celle citée ci-dessus (note 38), à propos de la nécessaire non identité des morphèmes rimants. Voici les autres :

Nous avons cherché à tester les quatre hypothèses suivantes :

La première pose qu'il existe une hiérarchie des voyelles, liée à leur épaisseur graphique et à leur fréquence en position 12. En fonction de la position d'une voyelle sur cette échelle, la consonne d'appui est plus ou moins nécessaire. Autrement dit, plus une voyelle a une saillance élevée, moins l'identité de la consonne d'appui est nécessaire pour qu'il y ait rime.

La seconde hypothèse consiste à dire que plus l'environnement droit de la voyelle est maigre (faible nombre de graphèmes¹), plus il faut un renforcement de l'environnement gauche de la voyelle pour qu'il y ait rime.

[La troisième hypothèse a été vue ci-dessus].

Enfin, la quatrième pose que plus le nombre de mots partageant la même terminaison est élevé dans le corpus considéré, plus l'identité de la consonne d'appui est fréquente. La richesse du vocabulaire pour une terminaison donnée aurait une incidence sur le rôle de la consonne d'appui.

La première hypothèse est statistiquement confirmée : « Dès que l'on passe à des voyelles métriques orthographiées par digrammes ou trigrammes, l'identité de la consonne d'appui devient [...] un phénomène minoritaire » (Beaudouin 2002 [2000]: 126). « Alors que, quand la voyelle finale est nue, il y a une préférence très majoritaire pour l'identité de la consonne d'appui, l'inverse apparaît pour les voyelles composées de plusieurs graphèmes². Ces dernières occupent un espace suffisant pour constituer la rime à elles seules. Ici encore, la graphie joue son rôle de différenciation entre les voyelles métriques » (Beaudouin 2002 [2000]: 129).

La deuxième hypothèse est confirmée par son corrélat : plus l'environnement droit de la voyelle « est riche, moins le recours à la consonne d'appui est fréquent » (Beaudouin 2002 [2000]: 129-130). Mais il n'y a là qu'une tendance, et l'on est donc dans les options esthétiques de l'époque plus que dans la métrique proprement dite.

Quant à la quasi constance de la richesse des rimes pour les terminaisons en *-é*, *-és*, *-ée* et *-ées* chez les classiques, elle tient à

¹ En fait, il s'agit de lettres, et non de graphèmes [NdJLA].

² En fait, lettres [NdJLA].

la richesse du vocabulaire portant ces terminaisons: «plus une séquence VCT¹ est rare dans le lexique, moins le phonème d'appui est nécessaire» (Beaudouin 2002 [2000]: 149). Ce n'est pas un phénomène d'ordre métrique, car la métrique ne s'embarrasse pas d'exceptions (comme *envoyé: Pasiphaé*). Je ne pense pas non plus que ce soit un phénomène d'ordre linguistique, car rien dans la langue n'impose l'équivalence de la consonne d'appui dans ces formes. C'est donc plutôt un phénomène d'ordre culturel. En effet, il faut voir dans l'équivalence de la consonne d'appui dans ces rimes la marque d'une option esthétique du classicisme, qui s'évertue à enrichir une terminaison rimique quand elle est trop commune.

Par ailleurs, la similarité du traitement de *-é* et des formes *-ée*, *-és*, *-ées* nous montre que, sur un plan strictement esthétique, il n'est pas nécessaire de distinguer les rimes féminines des rimes masculines quand il s'agit d'évaluer la richesse des rimes, bien que les terminaisons féminines soient phonologiquement beaucoup plus «riches» que les masculines². Cet exemple nous montre aussi que la rime «pauvre», telle qu'elle a été définie, est parfaitement envisageable d'un point de vue métrique; elle est simplement évitée (dans la mesure du possible) sur le plan esthétique.

Pour ce qui concerne les autres graphèmes vocaliques, Beaudouin (2002 [2000]: 129) nous dit ceci:

la proportion de couples de mots-rimes avec consonne d'appui différente est assez variable et pourrait révéler l'existence d'une hiérarchie des poids des voyelles: plus une voyelle a un poids élevé, plus elle a de chances d'être suffisante pour constituer la rime (toujours avec équivalence de l'environnement droit). Soit *f* la fonction qui pour une rime donnée indique le taux de couples de mots-rimes avec consonnes d'appui différentes. D'après nos tableaux, nous voyons que $f(\acute{e}) < f(i) < f(u) < f(a)$, que $f(\acute{e}e) < f(ie) < f(ue)$, que $f(\acute{e}s) < f(is) < f(us) < f(os) < f(as)$, que $f(\acute{e}es) < f(ies) < f(ues)$... Le vers classique fait donc apparaître une hiérarchisation entre les voyelles pour la rime.

Mais, de toute évidence, ce n'est que sur un plan culturel qu'il faut prendre en compte les consonnes purement graphiques et les doublements ou triplements graphiques de la voyelle.

¹ Voyelle-Consonne-Terminaison [Nd/LA].

² Ceci apparaît déjà clairement chez Mourgues (1968 [1724]: 26-27), qui ne tient aucun compte de l'éventuelle syllabe féminine terminale dans son calcul de la richesse des rimes.

On est ici en face d'un cas où les valeurs esthétiques d'une époque ont eu une incidence sur la structure de formes (apparemment) métriques. Robb (1993: 279-312) a bien montré le poids de l'esthétique sur la rime au XIX^e siècle. Il invite son lecteur « à passer de la métrique à l'idéologie, car c'est en adoptant ce point de vue que le champ de bataille devient compréhensible » (p. 289); c'est un fait que beaucoup de phénomènes que l'on croit métriques n'ont en réalité d'autre motivation qu'idéologique; mais ils sont parfois assez forts pour avoir des incidences sur la métrique proprement dite. J'ai montré ailleurs (Aroui 2000) que les options esthétiques du classicisme français avaient eu d'énormes conséquences sur la structuration strophique. L'exemple de la richesse des rimes est d'un autre type: l'idéologie conduit les poètes en ces matières à des «quasi-régularités», sans que l'on aboutisse pour autant aux régularités sans exception qu'exige théoriquement la métrique.

6.4. Il y a aussi un principe cognitif qui joue dans la constitution de la richesse des rimes. Beaudouin (2002 [2000]: 150) l'a décrit de la manière suivante:

Plus la finale VCT est remarquable, saillante, moins la rime a besoin de s'étendre sur la gauche. Intuitivement, on dirait qu'il faut que la ressemblance entre les deux fins de vers soit "suffisante" pour qu'il y ait rime. Tout se passe comme s'il fallait atteindre une masse critique, un cumul de traits similaires, pour qu'il puisse y avoir rime. Or le même ne se définit que par contraste avec le différent: quelques traits *rare*s en commun sont suffisants; si les traits en commun sont banals, il en faut une plus grande quantité.

Ce principe a des incidences très fortes, en français, pour les rimes en *-é*, *-és*, etc. Sur un plan strictement cognitif, des rimes identiques revenant trop souvent perdent de leur saillance, d'où l'absence de rimes dans les poésies du latin classique ou du japonais, langues pour lesquelles les terminaisons disponibles sont en nombre trop restreint. Pour une langue comme le français, il y avait théoriquement deux façons d'éviter le retour trop fréquent des terminaisons les plus courantes: 1. Éviter d'utiliser trop souvent les dites terminaisons; 2. Enrichir ces terminaisons par une équivalence dans le contexte gauche de la dernière voyelle masculine. L'esthétique française classique a opté pour cette deuxième solution. La tradition arabe, par contre, opte pour la première¹. Choisir entre ces deux options, c'est déjà faire un choix culturel.

¹ Ainsi que me l'a signalé naguère Bruno Paoli.

RÉFÉRENCES

- ANTONELLI, Roberto, 1999, «“Rimique” et poésie», in D. BILLY éd., pp. 1-14.
- AQUIEN, Michèle, 1993a, *La versification appliquée aux textes*, Paris, Nathan, coll. “128”.
- 1993b, *Dictionnaire de poésie*, Paris, Le Livre de Poche.
 - 1995 [1990], *La versification*, Paris, P.U.F., “que sais-je”, 3^e édition corrigée.
- AROUÏ, Jean-Louis, 1994, «La poésie scaldique: présentation», *Mezura*, 31, Paris, Publications Langues’O, 17 pp.
- 1996a, «Rimbaud: les rimes d’une *Larme*», *Parade sauvage*, 13, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 24-44.
 - 1996b, *Poétique des strophes de Verlaine: analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat, Saint-Denis, Université Paris VIII, département des Sciences du Langage, 2 volumes.
 - 2000, «Nouvelles considérations sur les strophes», *Degrés*, 104, Bruxelles, pp. e 1-16.
 - 2003, «Hyper-rime et métrarime en poésie française au XIX^e siècle», in J.-L. AROUÏ éd., *Le sens et la mesure. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, pp. 415-440.
 - à paraître, «Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine. Gros plan sur une thèse récente», *Cahiers du centre d’Études Métriques*, 5.
- BEAUDOUIN, Valérie, 2002 [2000], *Mètre et rythmes du vers classique. Corneille et Racine*, Paris, Champion.
- BILLY, Dominique, 1984, «La nomenclature des rimes», *Poétique*, 57, Paris, Seuil, pp. 64-75.
- 1989, «Quelques apports récents à la métrique française», *Bulletin de la société de linguistique de Paris*, tome LXXXIV, Paris, Klincksieck, pp. 283-319.
 - éd., 1999, *Métriques du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris / Montréal, L’Harmattan.
 - 2000a, «La rime androgyne. D’une métaphore métrique chez Verlaine», in M. MURAT éd., *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, pp. 297-347.
 - 2000b, «Le nombre de la rime», *Degrés*, 104, Bruxelles, pp. 1-24.
- BROGAN, T. V. F. / SCOTT, Clive / CHANG Kang-i Sun / ALLEN, Roger M. A. / HANAWAY, William L., 1993, «Rhyme», in A. PREMINGER & T. V. F. BROGAN, eds., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 1052-1064.
- BUFFARD-MORET, Brigitte, 1997, *Introduction à la versification*, Paris, Dunod, coll. “Les topos”.

- CORNULIER, Benoît de, 1981, « La rime n'est pas une marque de fin de vers », *Poétique*, 46, Paris, Seuil, pp. 247-256.
- 1982, « La cause de la rime. Réponse à Jean Molino et Joëlle Tamine », *Poétique*, 52, Paris, Seuil, pp. 499-508.
 - 1985, « Rime "riche" et fonction de la rime. Le développement de la rime "riche" chez les romantiques », *Littérature*, 59, Paris, Larousse, pp. 115-125.
 - 1986, « Versifier: le code et sa règle », *Poétique*, 66, Paris, Seuil, pp. 191-197.
 - 1994, « Remarques sur la métrique interne de l'alexandrin au XIXe. A propos de la thèse de Jean-Michel Gouvard », tapuscrit, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, C.E.M., 26 pp.
 - 1995, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon.
 - 1997, « Voyelle fondamentale, énonciation pendante et représentation de constituant », tapuscrit, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, C.E.M., 12 pp.
 - 1999, *Petit dictionnaire de métrique*, polycopié, Université de Nantes, Centre d'Études Métriques.
- DELENTE, Eliane, 1992, *Le rythme: principe d'organisation du discours poétique*, doctorat de l'Université de Caen: Linguistique française.
- DOMINICY, Marc, 1984, « Sur la notion d'e féminin ou masculin en métrique et en phonologie », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 12, Saint-Denis, Université Paris VIII, pp. 6-45.
- DORCHAIN, Auguste, s.d. [1905], *L'Art des Vers*, Paris, Bibliothèque des "Annales politiques et littéraires".
- DUPRIEZ, Bernard, 1984, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, U.G.E., coll. "10/18".
- ELWERT, W. Theodor, 1965, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck.
- ENCREVÉ, Pierre, 1988, *La liaison avec et sans enchaînement. Phonologie tridimensionnelle et usages du français*, Paris, Seuil.
- FOUCHÉ, Pierre, 1961, *Phonétique historique du français*, volume III, *Les consonnes et index général*, Paris, Klincksieck.
- GOUVARD, Jean-Michel, 2000 [1994], *Critique du vers*, Paris Champion.
- GRAMMONT, Maurice, 1947 [1904], *Le vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, Delagrave.
- GREVISSE, Maurice / GOOSSE, André, 1993 [1936], *Le bon usage*, Paris / Louvain-la-Neuve, Duculot.
- GUIRAUD, Pierre, 1970, *La versification*, Paris, P.U.F., "Que sais-je?".
- JAKOBSON, Roman, 1979, *Selected writings, V, On verse, its Masters and Explorers*, prepared for publication by Stephen Rudy and Martha Taylor, The Hague / Paris / New York, Mouton.

- KAYE, Jonathan D. / LOWENSTAMM, Jean, 1984, « De la syllabicité », in F. DELL / D. HIRST / J.-R. VERGNAUD éds., *Forme sonore du langage. Structure des représentations en phonologie*, Paris, Hermann, pp. 123-159.
- KLEIN, Marc, 1991, *Vers une approche substantielle et dynamique de la constituance syllabique. Le cas des semi-voyelles et des voyelles hautes dans les usages parisiens*, thèse de doctorat (nouveau régime), Université Paris VIII, département de linguistique générale.
- LOTE, Georges, 1955, *Histoire du vers français*, Tome III, *Le Moyen Age. III: La poétique. Le vers et la langue*, Paris, Hatier.
- 1991, *Histoire du vers français*, Tome VI, *Le XVI^e et le XVII^e siècles. III: Les genres poétiques; le vers et la langue; la réforme de la déclamation dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- MARTINON, Philippe, 1913a, *Comment on prononce le français. Traité complet de prononciation pratique avec les noms propres et les mots étrangers*, Paris, Larousse.
- 1913b, « Les innovations prosodiques chez Corneille », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 20^e année, Paris, Colin, pp. 65-100.
 - 1915 [1905], *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises. Précédé d'un traité de versification*, Paris, Larousse.
- MAZALEYRAT, Jean, 1974, *Eléments de métrique française*, Paris, Colin.
- MOLINO, Jean / GARDES TAMINE, Joëlle, 1987, *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 1, *Vers et figures*, Paris, P.U.F.
- MOLINO, Jean / TAMINE, Joëlle, 1982, « Des rimes, et quelques raisons... », *Poétique*, 52, Paris, Seuil, pp. 487-498.
- MÖLK, Ulrich / WOLFZETTEL, Friedrich, 1972, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, Munich, Wilhelm Fink Verlag.
- MORIER, Henri, 1998 [1961], *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F.
- MORIN, Yves-Charles, 1992, « Un cas méconnu de la déclinaison de l'adjectif français: les formes de liaison de l'adjectif antéposé », in A. CLAS éd., *Le mot, les mots, les bons mots. Word, words, witty words. Hommage à Igor A. Mel'čuk par ses amis, collègues et élèves à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, pp. 233-250.
- 1993, « La rime d'après le *Dictionnaire des rimes* de Lanoue (1596) », *Langue française*, 99, Paris, Larousse, pp. 107-123.
 - 2000, « La prononciation et la prosodie du français du XVI^e siècle selon le témoignage de Jean-Antoine de Baif », *Langue française*, 126, Paris, Larousse, pp. 9-28.
 - à paraître, « Liaison et enchaînement dans le vers aux XVI^e et XVII^e siècles », in J.-M. GOUVARD, éd., *De la langue au style*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
 - dans ce volume, « La naissance de la rime normande ».

218

JEAN-LOUIS AROUJ

- MOURGUES, Michel, 1968 [1724], *Traité de la poésie française*, Genève, Slatkine.
- MURAT, Michel, 2002, *L'art de Rimbaud*, Paris, Corti.
- NASTA, Mihai, 1999, « Emblèmes de la rime au temps de la Renaissance et figures du parallélisme verbal », in D. BILLY éd., pp. 185-206.
- QUICHERAT, Louis, 1850, *Traité de versification française où sont exposées les variations successives des règles de notre poésie et les fonctions de l'accent tonique dans le vers français*, deuxième édition, Paris, Hachette.
- RICHELET, Pierre, 1972 [1672 & 1695], *La versification française (1672) – La connaissance des genres français (1695)*, Genève, Slatkine.
- ROBB, Graham, 1993, *La poésie de Baudelaire et la poésie française. 1838-1852*, Paris, Aubier.
- RUWET, Nicolas, 1975, « Parallélismes et déviations en poésie », in J. KRISTEVA / J.-C. MILNER / N. RUWET édés., *Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste*, Paris, Seuil, pp. 307-351.
- 1980, « Malherbe : Hermogène ou Cratyle ? », *Poétique*, 42, Paris, Seuil, pp. 195-224.
- 1981, « Linguistique et poétique. Une brève introduction », *Le français moderne*, 49: 1, Paris, C.I.L.F., pp. 1-19.
- SAUZET, Patrick, 1999, « Linéarité et consonnes latentes », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 28, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 59-86.
- SCOTT, Clive, 1988, *The Riches of Rhyme. Studies in French Verse*, Oxford, Clarendon Press.
- SÉBILLET, Thomas, 1988 [1548], *Art poétique français*, Édition critique avec une introduction et des notes publiée par Félix Gaiffe, nouvelle édition mise à jour par Francis Goyet, Paris, Nizet.
- SIEGEL, Patricia Joan, 1986, *Wilhem Ténint et sa Prosodie de l'école moderne. Avec des documents inédits*, Paris / Genève, Champion / Slatkine.
- STRAKA, Georges, 1985, « Les rimes classiques et la prononciation française de l'époque », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXIII, 1, Strasbourg, pp. 61-138.
- SUBERVILLE, Jean, 1946 [1940], *Histoire et théorie de la versification française*, Paris, les éditions de "l'École".
- THUROT, Charles, 1966 [1883], *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle d'après les témoignages des grammairiens*, tome second, Genève, Slatkine.
- TOBLER, Adolphe, 1972 [1885], *Le vers français ancien et moderne*, traduit sur la deuxième édition allemande par Karl Breul et Léopold Sudre, avec une préface par M. Gaston Paris, Genève, Slatkine.

[08. *Coppées*]

« Éditer les “dizains réalistes” »,

Degrés, 121-122, ‘Genèse et constitution du texte’,

Bruxelles, 2005, pp. g-1-23¹.

¹ Le texte donné ici est une version corrigée de l'article, la révision que j'ai faite du texte sur les épreuves d'imprimerie ayant malheureusement été en grande partie ignorée. Tel qu'il a été publié, l'article est entaché de nombreuses fautes, qui parfois nuisent à la compréhension.

Le 16 avril 1870, l'éditeur Alphonse Lemerre publiait en plaquette une série de poèmes de François Coppée intitulée *Promenades et intérieurs*. Ces 18 textes formaient un ensemble d'une remarquable unité formelle et thématique. Tous étaient constitués de dix alexandrins en rimes suivies et traitaient de sujets familiers relatifs à des flâneries urbaines ou à des intérieurs bourgeois. Coppée venait de créer un type poétique qui était à la fois un genre et une forme fixe. En effet, le poète des *Humbles* publiera à plusieurs reprises d'autres poèmes du même type, et il sera parfois imité par ses contemporains, le plus souvent de manière parodique¹. On a souvent appelé ces textes des «dizains réalistes», ou tout simplement des «coppées». La première de ces désignations a l'avantage d'insister tout à la fois sur l'aspect formel de ces textes («dizain») et sur leur aspect thématique («réaliste»). «Dizain», toutefois, est utilisé de façon abusive, dans la mesure où dix vers consécutifs en rimes plates ne permettent guère de construire une forme métrique prégnante et hiérarchiquement structurée, comme le sont habituellement les strophes². Ci-dessous, je parlerai indifféremment de «dizain réaliste» ou de «coppée».

Je vais présenter ici un projet d'édition anthologique des dizains réalistes, et discuter³ des problèmes méthodologiques et philologiques que pose ce projet.

Le corpus choisi étant de dimensions modestes, l'anthologie contiendra l'ensemble des dizains réalistes connus à ce jour. Ce souci d'exhaustivité pose quelques problèmes:

— Les poèmes en dix alexandrins de rimes plates sont légion dans la tradition française. D'après Cornulier (1986), Hugo en a

¹ Dans ce texte, je contournerai le problème difficile des significations à assigner aux notions de «pastiche», de «parodie» et de «charge» en utilisant les deux premiers termes de manière interchangeable, selon un usage non technique.

² Le dizain classique, rimé (ababccdeed), est ainsi clairement constitué de deux sous-strophes, qui sont elles-mêmes soumises à une construction modulaire, et le dizain dit marotique, rimé (ababbccdc), est formé consécutivement d'un quatrain, d'un distique et d'un quatrain rétro-enchaînés.

1. CONSTITUTION DU CORPUS

³ Les {aabbccdde} ne sont pas des dizains pour Hugo, mais simplement des textes en rimes suivies, qui ne totalisent dix vers que par le fait du hasard. En témoignent les 28 textes de Hugo qui, toujours en alexandrins de rimes plates, ne comprennent que 4 périodes (huit vers), et les 29 autres qui en comprennent 6 (12 vers) (données de Cornulier 1986). De la même manière, «Soupir» de Mallarmé, dont la date de première publication (1866) est antérieure aux *Promenades et intérieurs* et dont la thématique n'a rien à voir avec ces derniers, est à écarter du corpus des coppées.

⁴ Ce critère conduit à écarter un poème qui est probablement une source formelle et thématique du dizain réaliste coppéen: la pièce XCIX de la deuxième édition des *Fleurs du Mal* de Baudelaire («Je n'ai pas oublié, voisine de la ville,...»). Ce poème n'était pas un «dizain» pour Baudelaire, et le nombre total de ses vers, comme chez Hugo, était métriquement fortuit. Il est possible toutefois qu'il ait donné l'idée à Coppée de codifier la forme globale de ce poème. Mais la principale source formelle du dizain réaliste est vraisemblablement à chercher dans les rares textes qui, à partir de «Mardoche» de Musset, étaient constitués de «strophes» formées de dix alexandrins à rimes suivies (voir Aroui 1996). L'œuvre de Musset a d'ailleurs exercé une influence importante sur celle de Coppée (Le Meur 1932: 107-109). Le critère de la postériorité aux *Promenades et intérieurs* conduit aussi à écarter deux poèmes en alexandrins de rimes plates publiés par Coppée en 1867 dans *Intimités* («Sa chambre bleue est bien celle que je préfère...» et «La plus lente caresse, amie, est la meilleure,...»). Quoique consécutifs, ces deux poèmes, à leur date, ne peuvent être considérés comme ayant une forme globale métriquement pertinente.

composé 21. L'auteur des *Contemplations* est pourtant complètement extérieur à la tradition initiée par Coppée. Le critère formel à lui seul ne permet donc pas d'identifier un coppée³.

— Le genre réaliste, lui non plus, n'est pas suffisant pour délimiter ce qu'est un coppée. Tout d'abord, les limites d'un genre ne sont pas aussi facile à déterminer que celles d'une forme. On peut discuter longuement de ce qu'est la littérature réaliste, et on sait que les écoles littéraires les plus diverses se sont réclamées, plus ou moins directement, de cette épithète (voir Jakobson 1973 [1921]). Ensuite, même en faisant abstraction de ce problème, on se heurte à la prolixité du genre. La poésie de type réaliste se porte bien à l'époque du Parnasse, et l'auteur des *Promenades et intérieurs* lui-même a composé de nombreux poèmes réalistes qui ne sont pas des coppées.

On peut donc décider de sélectionner les poèmes qui respectent tout à la fois le critère formel (ils sont composés de dix alexandrins en rimes plates) et le critère générique (ils obéissent aux lois du genre «réaliste»). Mais d'autres problèmes surgissent alors, impliqués par le fait que le corpus d'ensemble contient de nombreuses parodies. Certains pasticheurs ne respectent pas complètement la contrainte des rimes plates, d'autres s'écartent plus ou moins du genre réaliste.

On se résoudra donc à intégrer dans l'anthologie tout texte qui respecte majoritairement l'ensemble des paramètres suivants:

1. Être postérieur, au moins par sa date de composition, à la date de publication ou de composition des premiers *Promenades et intérieurs* de Coppée (critère indispensable)⁴;
2. Être constitué de dix alexandrins (critère indispensable);
3. Être constitué de rimes plates, ou presque (critère indispensable);
4. Faire partie, comme dans les *Promenades et intérieurs*, d'une série de poèmes métriquement isomorphes (dix alexandrins de rimes plates): la répétition d'un même schéma formel dans une série ne peut être fortuite;
5. Faire référence, par le titre du poème ou de la série, à la forme-genre initiée par Coppée;

6. Pour les pastiches, faire l'objet d'une signature factice du type «François Coppée».

Une fois ces critères posés, se dégage un ensemble textuel cohérent, constitué de poèmes composés entre 1869 et 1904. Se pose alors le problème délicat du choix des versions à retenir. Le choix d'une version par rapport à une autre dépend de la fiabilité du texte, mais aussi du mode de classement retenu à l'intérieur de l'anthologie. Une présentation thématique n'impliquera pas toujours le choix des mêmes versions qu'un agencement chronologique. Dans le premier cas, la dernière version revue par l'auteur peut être jugée la meilleure; dans le second, c'est le texte de la première édition qui peut être préférable. Pour les textes pastichés, on préférera à toute autre la version qui a été à la disposition du pasticheur.

L'anthologie aura l'ambition d'être une «histoire» du dizain réaliste, et par conséquent fera l'objet d'un classement chronologique des textes. Généralement, c'est la première version publiée d'un poème qui sera retenue. Mais ce principe général fera l'objet de diverses exceptions. Certains des pastiches n'ont été publiés que postérieurement à la mort de leur auteur. Dans ce cas, c'est la version manuscrite qui est retenue, et qui est placée à sa date de composition. Il existe parfois plusieurs versions manuscrites. On donnera la préférence à celles qui sont placées dans des séries, afin de ne pas dénaturer le texte établi pour la série. D'autres fois, c'est le manuscrit le plus ancien qu'on peut retenir, s'il joue par sa date de composition un rôle important dans l'histoire du dizain réaliste. Les deux derniers principes se contredisent parfois et m'ont conduit, dans quelques rares cas, à retenir non pas une mais deux versions pour un même poème.

Je donne dans l'annexe la liste ordonnée des dizains réalistes que devrait intégrer l'anthologie, sous réserve de la découverte de nouveaux coppées inconnus de moi à ce jour⁵.

2. CHOIX DES VERSIONS

⁵ Les jeunes poètes qui, à partir des années 1880, ne se sentaient pas attirés par la poésie symboliste, se tournaient généralement vers Coppée, qui adoptait vis-à-vis d'eux une attitude extrêmement bienveillante. Il est probable que plusieurs de ces auteurs aient pratiqué, plus ou moins sérieusement, le dizain réaliste. Il faudrait dépouiller les recueils poétiques de l'époque, en commençant par les très nombreux ouvrages que Coppée a préfacés (on en trouve la liste dans *Le Meur* 1932: 251-253).

3.1. Textes 1 à 18, 19-20 et 21 à 43: les premiers coppées

3. COMMENTAIRES

Le second *Parnasse contemporain* n'a été publié en volume qu'en

⁶ Ces textes de Verlaine ne sont pas des pastiches. Verlaine a été à cette époque très sérieusement attiré par la poésie réaliste à la manière de François Coppée. Voir Lepelletier (1982 [1923]: 139) et Aroui (1996).

⁷ On peut simplement supposer qu'au moins certains des «dizains» étaient écrits et connus des Parnassiens en mars 1870, puisqu'à cette date, Coppée écrit à sa mère: «Les Parnassiens trouveront toujours très jolis une dizaine de vers de moi; le jour où j'écrirai un poème long comme l'Iliade, ils le déclareront imbécile» (cité par Le Meur 1932: 51).

1871, à cause de la guerre et de la Commune. Mais sa publication en livraisons avait commencé dès 1869. La plaquette contenant les vers de Coppée parut le 16 avril 1870. *La Bonne Chanson* de Verlaine contient deux poèmes qui, autant formellement que thématiquement, semblent se rattacher à la tradition inaugurée par Coppée⁶. Le recueil de Verlaine a paru le 12 juin 1870 (mais ne sera mis en vente que l'année suivante). On pense par ailleurs que l'un de ces textes a été composé dès la fin de l'année 1869. Comment dans ce cas Verlaine a-t-il pu imiter une forme-genre qui n'a été connue du public qu'à partir d'avril 1870? On ignore la date de composition des *Promenades et intérieurs*⁷, mais on n'est pas sans savoir que Coppée et Verlaine, à l'époque, étaient des amis intimes; Verlaine a probablement connu les poèmes de son ami bien avant leur publication. Dans son essai intitulé «Du Parnasse contemporain», le poète saturnien a d'ailleurs déclaré que les Parnassiens connaissaient déjà par cœur les vers de leurs congénères au moment de leur publication en volume (Verlaine 1972: 116). Il faut donc supposer que certains des vers de Coppée ont été écrits au plus tard à l'automne 1869, et que Verlaine en avait connaissance quand il a composé «Le bruit des cabarets, la fange des trottoirs,...». Les deux poèmes de Verlaine ont été réédités dans la deuxième édition de *La Bonne Chanson* (février 1891) et «Le foyer...» a été intégré dans le *Choix de poésies* de mai 1891. La nature historique de l'anthologie encourage à choisir le texte de 1870 comme texte de référence, et à placer en notes les variantes des autres versions.

Coppée publie 23 nouveaux *Promenades et intérieurs* le 8 juillet 1871 dans *Le Monde illustré*. L'ensemble complet des *Promenades et intérieurs* ne sera jamais publié par Coppée sous la forme d'un volume indépendant, mais sera par contre intégré dès 1875 dans le volume des *Poésies de François Coppée*, et réapparaîtra sous la même forme dans diverses éditions des *Poésies complètes*. Il est important de retenir non pas le texte de 1875, mais celui du *Parnasse contemporain* et de la prépublication de 1871, ces versions ayant été largement pastichées entre 1871 et 1874. Du fait du classement chronologique des textes, le choix des versions de 1875 conduirait à placer certains textes sources après les pastiches qui les ont suivis. Les variantes de 1875 (qui sont rares en dehors de la ponctuation) seront donc placées en note.

3.2. Textes 44 et 45: lettre de Verlaine à Valade

C'est Verlaine qui, le premier, a inauguré la tradition du coppée-pastiche. Dans sa lettre à Léon Valade du 14 juillet 1871, il insère deux poèmes, qualifiés la veille dans une lettre à Blémond de «dizains, genre Coppée» (Verlaine 1959: 955)⁸. Après avoir parlé d'Anatole France et de François Coppée, Verlaine présente ses poèmes à Valade comme étant «deux *Intérieurs et Promenades*» et «“pinse” avoir assez attrapé la manière d'un des deux Codrus⁹ ou Maevius¹⁰ précités¹¹» (1959: 957). Ces deux poèmes constituent à ma connaissance les premiers pastiches du dizain réaliste à la Coppée. Ils seront repris dans l'*Album zutique*, mais les versions de cette lettre me paraissent mériter d'être éditées indépendamment, d'abord à cause de leur caractère initiateur, ensuite parce que le texte en est plus soigné que celui, ultérieur, de l'*Album zutique*, enfin, parce qu'ils sont présentés d'une manière qui leur est propre et originale (numérotation fictive des poèmes, qui laisse penser qu'ils sont extraits d'un ensemble de plus de 60 dizains, et qui se poursuit encore après le second dizain mentionné).

3.3. Textes 46 à 69 et 70-71: l'*Album zutique* et l'*Album Régamey*

En 1871, Charles Cros fonde le «Cercle zutique», qui rassemble de jeunes poètes et artistes aux tendances politiques proches de la Commune. Le Cercle s'était doté d'un *Album zutique*, où chacun pouvait dessiner ou noter ses poèmes fantaisistes. L'*Album* date des années 1871-1872 et contient, entre autres pièces, 24 dizains réalistes (dont trois rimés irrégulièrement): quatre par Verlaine, huit par Rimbaud (en comptant celui dont il ne reste que la moitié gauche, pour cause de feuille déchirée), six par Valade (dont *Épilogue*, manifestement inspiré du dizain final des *Promenades et intérieurs* du *Monde illustré*), deux par Charles Cros (dont un rimé {abbacdde}), un par Ponchon¹², deux de Gill (rimés irrégulièrement {aabbcddee} et {aabbcddee}) et un dernier attribué à Germain Nouveau. Tous ces textes sont des parodies, le plus souvent signées «François Coppée», avec parfois les initiales du véritable auteur. Si l'on en croit l'ordre d'apparition des textes, le plus ancien de ces dizains est de Rimbaud. Plusieurs de ces pièces sont accompagnées de dessins, qu'il

⁸ Les raisons de ce passage de l'imitation (dans *La Bonne Chanson*) à la parodie (dans la lettre à Valade), sont explicables par la conjugaison de divers éléments. Avec le succès retentissant du *Passant* (joué pour la première fois à l'Odéon le 14 janvier 1869), Coppée était subitement devenu un homme de lettres notable. Cette célébrité explique en grande partie les pastiches dont Coppée a été l'objet: on imite et on se moque plus volontiers des gloires littéraires que d'obscurs littérateurs. Par ailleurs, l'opportunisme de Coppée (reçu dans le salon de la princesse Mathilde, dont il resta l'un des proches — *Le Meur* 1932) devait susciter quelques réactions de défiance de la part de certains de ses amis, tels Cros et Verlaine. De plus, la forme banale des *Promenades et intérieurs*, et leur prétention au réalisme — qui témoigne sans doute d'une attitude de compassion, et donc d'un sentiment de supériorité, vis-à-vis des «humbles» — participaient d'une esthétique qui pouvait facilement encourager une imitation parodique. Sur ce sujet, voir aussi Aroui (1996).

⁹ Allusion à Codrus, roi légendaire d'Athènes, qui se sacrifia pour donner la victoire à son peuple contre les Doriens.

¹⁰ Poète médiocre qui se moqua de Virgile.

¹¹ Anatole France et François Coppée.

¹² Le texte 63 a été copié tardivement (en 1872) dans l'*Album zutique*. En effet, il fait référence à une comédie de Coppée, *Le Rendez-vous*, qui fut jouée pour la première fois au théâtre de l'Odéon le 11 septembre 1872. D'ailleurs, Pia nous informe (*Album zutique*: 180) que «le poème de Ponchon n'a pas été directement écrit sur le feuillet où il figure. Il a été collé sur ce feuillet, masquant un autre poème du même auteur, — un poème qui s'intitulait sans doute *Intérieur* et qui commençait également par la lettre D». On peut penser que Ponchon a simplement collé son texte sur une première version de celui-ci.

conviendra de reproduire en fac-similé dans l'anthologie.

On peut rattacher à cet ensemble les deux coppées que Verlaine et Rimbaud ont inscrits dans l'album de Félix Régamey le 12 septembre 1872, encore avec des dessins.

Certains pastiches de l'*Album zutique* et de l'*Album Régamey* s'inspirent de poèmes de Coppée qui ne sont pas des «coppées»: il faudra donner ces textes sources en annexe:

Pastiche	Texte source
Charles Cros: «Oarystis»	«Le Banc» (<i>Poèmes Modernes</i>), dernier vers
Léon Valade: «Pieux souvenir»	«La Bénédiction» (<i>Poèmes Modernes</i>)
Léon Valade: «Épilogue»	Allusion à <i>La Grève des forgerons</i>
Raoul Ponchon: «Intérieur (d'omnibus)»	Référence au <i>Rendez-vous</i> (pièce de théâtre)
Arthur Rimbaud: «L'enfant qui ramassa les balles...»	La fin reprend deux vers du <i>Passant</i> ¹³

¹³ Voir Guyaux (1982).

Cros a publié des versions de son «Oaristys» dans le volume collectif *Dixains réalistes* et dans la seconde édition du *Coffret de santal*. Quoique ultérieures, ces versions ne sont pas forcément supérieures: elles sont plutôt censurées, la crudité de l'avant-dernier vers de la version de l'*Album zutique* étant supprimée. Le choix de la version de l'*Album zutique* par rapport à celle du *Coffret de santal* permet de ne pas tronquer l'ensemble des coppées que l'album contient. Toujours pour ne pas amputer la série, la version des *Dixains réalistes* sera reprise à sa place avec l'ensemble des textes constituant ce volume.

3.4. Textes 72 à 83: Vermersch, *Le Grelot*, 3 août 1873

Ces textes, signés «L'autre», sont d'Eugène Vermersch, ainsi que le prouve le passage suivant d'une lettre de Verlaine à Blémont, écrite de Londres et datée du 25 juin 1873: «[Vermersch] fait dans *Le Grelot* des parodies amusantes: avez-vous lu celle de Zola?» (Verlaine 1959: 1047). Verlaine fait encore allusion à ces textes dans la préface qu'il consacre à *L'Infamie humaine* de Vermersch en 1890: «Il vivait d'écrire au journal *Le Grelot* sous un pseudonyme, bien entendu» (Verlaine 1972: 734). Eugène Vermersch a été un grand parodiste (voir Murphy 2003: 235-269). Il a notamment composé «La Grève des poè-

tes», poème qui s'inspire directement de *La Grève des forgerons* de François Coppée. Sa «Prédestination de l'atome» (texte dans Murphy 2003: 265)¹⁴, quoique composée de 10 alexandrins en rimes plates, n'est pas un coppée, puisqu'il s'agit d'un pastiche de Louis Ménard.

¹⁴ Ce texte appartient à une série de pastiches de Verwersch dont Murphy oublie de signaler la source dans son ouvrage, mais qui, me dit-il, ont paru dans *La Parodie*, revue dirigée par André Gill.

3.5. Texte 84: première lettre de Verlaine à Lepelletier

La lettre présente le poème comme un «Coppée» tout frais pondu» (Verlaine 1959: 1059). Cette pièce inaugure l'utilisation par Verlaine du coppée, accompagné d'un dessin, pour commenter un point d'actualité touchant à ses amis poètes (ici, la fausse annonce de la pendaison de Mérat dans la forêt de Fontainebleau). Verlaine reviendra à cet usage pour commenter les nouvelles de Rimbaud que lui communiquait Ernest Delahaye.

3.6. Textes 85 à 93: *Le Cahier rouge*

En 1874, Coppée publie encore, dans *Le Cahier rouge*, neuf «dizains», qui sont éparpillés dans le volume, mais qui sont sans doute à retenir parmi les coppées. D'abord, ces textes sont clairement des «Promenades», à l'exception notable de «Blessure ouverte» (texte n° 91), et leur thématique est donc en continuité avec les dizains réalistes publiés par Coppée en 1870 et 1871. Ensuite, si ces textes ne forment pas une série continue, c'est pour des raisons qui sont expliquées par l'auteur dans son «Avertissement»; cette préface permet aussi de penser que les poèmes inclus dans le volume sont largement antérieurs à 1874, et de peu postérieurs (voire antérieurs?) aux *Promenades et intérieurs*¹⁵:

Tout en nous occupant de la composition de divers ouvrages assez importants que des circonstances, sans intérêt pour le lecteur, ne nous permettent pas de publier encore, nous avions l'habitude, à nos heures de fatigue, d'ouvrir un mince cahier rouge qui traîne toujours sur notre table et de nous délasser en y écrivant quelques poésies fugitives [...].

C'étaient parfois des strophes qu'on nous faisait l'honneur de nous demander, en faveur des œuvres patriotiques, fondées à la suite des récents malheurs de la France; mais plus souvent, c'étaient de simples fantaisies, des notes rapides, des croquis jetés, ou bien encore une plainte que nous arrachait notre mal ordinaire, le spleen. Il nous

¹⁵ Le Meur (1932: 120) signale que le manuscrit original du *Cahier rouge* n'existe plus, ce qui empêche de vérifier les dires de l'«Avertissement». Lui-même (1932: 123) écrit que ces dizains «ont été composés en 1869», mais sans étayer son affirmation par un quelconque argument.

arrivait aussi de transcrire sur le cahier rouge d'anciens vers de jeunesse que, de très bonne foi, nous croyions avoir détruits et que nous retrouvions par hasard, dans nos vieux papiers [...].

Or notre éditeur et ami, Alphonse Lemerre, étant un jour venu nous blâmer de notre lenteur à terminer les différents travaux dont nous lui avons parlé, nous avons pensé au cahier rouge que nous n'avions pas ouvert depuis longtemps.

Tout d'abord, ces anciens vers nous firent un peu l'effet des fleurs sèches d'un herbier ou d'une collection de papillons épinglés par un entomologiste; mais quelques amis, trop indulgents sans doute, furent d'un avis opposé et nous assurèrent que notre cahier manuscrit pouvait devenir une plaquette imprimée.

Nous nous sommes donc décidé à le publier, ce *Cahier rouge*, sans lui chercher même un autre titre, tel qu'il est, dans son désordre, qui est peut-être sa variété [...].

D'ailleurs, nous donnons ces quelques mots d'avertissement non pas pour réclamer l'indulgence du lecteur, mais bien pour lui expliquer le manque de composition de ce petit livre [...].

(Coppée 1874: 1-3)

3.7. Textes 94 à 103: Deuxième lettre de Verlaine à Lepelletier

Cette lettre contient dix «Vieux Coppées». Des versions ultérieures de ces dix poèmes figureront dans les manuscrits de *Cellulairement*. Les versions de la lettre à Lepelletier me semblent néanmoins s'imposer pour l'anthologie, pour les raisons suivantes:

- *Cellulairement* n'a jamais paru du vivant de l'auteur, et la série des dix poèmes sera démembrée par Verlaine, qui ne les publiera pas tous de son vivant. La série complète n'existe donc qu'à l'état de manuscrits. Étant donnée la visée historique de l'anthologie, le manuscrit le plus ancien, qui est clairement une mise au net, s'impose par rapport aux autres.
- Le principal manuscrit de *Cellulairement* est d'ailleurs inaccessible. Il existe un manuscrit secondaire de *Cellulairement*, incomplet et également inaccessible, mais celui-ci ne contient pas le premier des dix coppées (voir Bivort 2002). Le seul manuscrit disponible contenant l'ensemble des dix poèmes est donc la lettre à Lepelletier.

3.8. Textes 104 à 109: Lettres de Verlaine à Delahaye

Ces six Coppées constituent un ensemble cohérent: généralement accompagnés de dessins (à reproduire), ils se moquent de l'actualité rimbalde rapportée à Verlaine par leur ami commun Delahaye. Ces poèmes méritent donc d'être publiés dans une même série, même s'il faut pour cela enfreindre les lois de l'ordre chronologique. En effet, si le premier de ces poèmes date du 24 août 1875, le dernier a été composé en août 1877, à une époque où le volume des *Dixains réalistes* (voir ci-dessous) avait déjà paru.

3.9. Textes 110 à 159: Dixains réalistes

En 1876, le volume entier des *Dixains réalistes*, écrit par des fidèles du salon de Nina de Villard, rassemble 50 Coppées (deux textes n'étant pas complètement en rimes suivies). Les signataires sont Nina de Villard (neuf dizains), Charles Cros (quinze dizains), Maurice Rollinat (dix), Germain Nouveau (neuf), Jean Richepin (un), Antoine Cros (deux), Auguste de Châtillon (un), Hector L'Estraz (deux) et Charles Frémine (un). Le volume a failli inclure deux «dizains» de Richard Lesclide, qui finalement n'ont pas été publiés (voir Pakenham, in *Dixains réalistes*, p. 73); j'ignore ce que sont devenues ces deux pièces.

En 1879, Charles Cros republiera dans *Le Coffret de santal* ses 15 Coppées des *Dixains réalistes* (l'un, *Vue sur la cour*, étant rimé {abbacdde}). L'intention parodique est encore nette. On pourra s'en convaincre en se reportant par exemple au dizain de Cros intitulé *Tableau*, et inspiré de *Promenades et intérieurs XXXV* («Près du rail...»).

Le poème «Des femmes en peignoir...» de Charles Cros, repris sous le titre de «Bénédiction» dans *Le Coffret de santal*, fait référence à «La Bénédiction» de François Coppée.

3.10. Textes 160 à 172: Nouveau et Richepin

Les 13 textes que je place sous cette rubrique sont de statuts variés, souvent de date inconnue, parfois d'attribution douteuse.

Les deux Coppées de Nouveau de l'été 1876 sont contenus dans

des lettres adressées à Jean Richepin. Ils ont pour particularité de ne pas être des pastiches. Le premier, par son sous-titre, signale même un regret de la pratique parodique des *Dixains réalistes*: «sérieux celui-là! pour faire oublier affreuses plaisanteries *RÉALISTES*».

Les poèmes de Richepin ont été publiés en 1876 dans *La Chanson des gueux* (les deux premiers) et en 1877 dans *Les Caresses* (les quatre suivants). Les premiers sont des fantaisies plutôt que des parodies. Ils sont à mettre en relation avec le dizain réaliste par leur mise en série. Les seconds ne se suivent pas dans le volume. Toutefois, étant au nombre de quatre, ils constituent peut-être un ensemble discontinu, ce qui les apparente aux coppées. Ce sont des poèmes «sérieux», vaguement érotiques.

Le «dizain» de Nouveau dont l'incipit est «Dimanche! Le tambour dort. Le clairon sommeille» est issu des *Notes d'un réserviste* (publiées en 1878). «Selon Camille de Sainte-Croix, ce dixain appartiendrait à “une série de poèmes que Nouveau appelait ses ‘caserniers’” (un millier de vers, indique Larmandie), écrits au moment de ce service militaire durant lequel, nous apprend Sainte-Croix, Nouveau s'était fait tailler la barbe et raser les cheveux. “Où sont les 990 autres vers de cette série, s'ils n'ont pas été détruits?” se demande Jacques Lovichi» (Pierre-Olivier Walzer, dans *Lautréamont — Nouveau 1970*: 1216). Le chiffre rond de 1000 vers laisse penser que cet ensemble était exclusivement composé de coppées, ce qui en ferait la plus vaste série de «dixains réalistes» jamais écrite.

Les quatre poèmes suivants, attribués à Nouveau, sont apocryphes, les manuscrits n'ayant jamais été retrouvés. Si leur attribution à Nouveau est douteuse (surtout que trois d'entre eux ont été publiés dans les *Cahiers du Collège de Pataphysique*), leur appartenance à la forme-genre coppée est évidente, ce qui leur donne le droit d'apparaître dans l'anthologie. «Après-midi d'été» et «À l'église» portent d'ailleurs en signature le nom de Coppée, suivi des initiales de Nouveau.

3.11. Textes 173 et 174: Coppée et Verlaine

En 1881, le volume des *Contes en vers et Poésies diverses* de Coppée contient une pièce qui, quoique isolée, rapporte une scène de rue, et se

rapproche donc de la thématique des *Promenades et intérieurs*.

Le texte de Verlaine, publié en 1885 dans le numéro 174 de la revue *Lutèce*, est une version profondément remaniée du deuxième des Coppées envoyés à Lepelletier dans la lettre du 22 août 1874. Le poème est tellement modifié que cette version mérite de figurer dans l'anthologie comme un texte indépendant. Ce «dizain» sera repris dans *Parallèlement*.

3.12. Textes 175 à 178: Nina de Villard

J'ignore tout de la date de composition de ces poèmes, qui ont été publiés après la mort de leur auteur, en 1885. J'ignore même si les manuscrits sont disponibles quelque part. En tout cas, à côté des Coppées que Nina a publiés dans le volume des *Dixains réalistes*, les *Feuillets parisiens* incluent ces quatre «dizains» restés inédits du vivant de Nina, à ma connaissance.

3.13. Texte 179: Louis Marsolleau

Marsolleau était un proche de Coppée et des frères Cros. Il a aussi été un collaborateur du *Chat noir* (voir les notices que lui consacrent Walch [s.d.]: 389-390 et Velter 1996: 495). Son «Dixain» apparaît dans une section de ses *Baisers perdus* (publiés chez Lemerre) qui est dédiée à Coppée. Cette dédicace et le titre du poème suffisent à montrer qu'il s'agit d'un Coppée. À la lecture, le poème a l'air d'un pastiche, mais il n'est pas du tout certain qu'il en soit un, vu la dédicace. On remarquera d'ailleurs que plusieurs dizains réalistes de Coppée lui-même passeraient pour des parodies s'ils n'étaient pas signés par l'auteur du *Passant*.

3.14. Textes 180 à 187: Coppée, *Œuvres complètes*, 1888

Coppée revient à la charge en 1888¹⁶ avec une série de «Dizains» dans un volume de ses *Œuvres complètes*; les poèmes y sont rattachés aux *Contes en vers et Poésies diverses* (1ère éd.: 1881). Pourtant, les éditions indépendantes de ce volume n'intégreront jamais les dizains. Peut-être Coppée a-t-il voulu insérer, en tant que «poésies diverses»,

¹⁶ Peut-être antérieurement: ces textes ont pu faire l'objet d'une prépublication, inconnue de moi à ce jour.

des poèmes qui avaient paru en revue et qu'il souhaitait voir figurer dans ses œuvres complètes, tout en voulant sauver l'intégrité du volume *Contes en vers et Poésies diverses* dans les éditions indépendantes de celui-ci.

3.15. Textes 188 à 190: Verlaine et Allais

Le «Dizain ingénu» de Verlaine porte une double date de composition, parce que les huit premiers vers sont attestés dès 1871 dans l'*Album zutique* (et, par leur signature, y réfèrent à François Coppée), tandis que les deux derniers semblent ne dater que de 1892, époque de l'élaboration du recueil *Hombres*.

Le poème d'*Épigrammes* ne peut dater d'avant 1892, puisqu'il décrit un tableau de Paulus Potter que Verlaine a vu au Musée Royal de La Haye en novembre 1892. Ce n'est pas un texte parodique. Cependant, sa forme coppéenne a pu être choisie parce qu'il est descriptif: le réalisme du texte rappelle bien la manière de Coppée, quoique le cadre de la scène ne soit pas urbain. J'ai par conséquent décidé de retenir cette pièce dans l'anthologie, même si elle n'est pas de façon certaine un dizain réaliste.

Le dernier «dizain» est d'Alphonse Allais. Quoique tardive (1904) et isolée, cette pièce, par son sujet (la petite bourgeoisie de province) est clairement un coppée parodique.

4. POSTÉRITÉ DU COPPÉE?

Le coppée n'a semble-t-il pas survécu à son inventeur. Immensément populaire de son vivant, François Coppée est rapidement tombé dans l'oubli dans les décennies qui ont suivi sa mort. Jusqu'en 1932, date de la thèse de doctorat bien documentée de Le Meur, les travaux publiés sur le poète des *Humbles* et sur son œuvre sont assez nombreux. Ensuite, c'est la traversée du désert, Coppée n'étant mentionné que dans des monographies consacrées à des célébrités comme Rimbaud ou Verlaine¹⁷. Parallèlement à ce désintérêt de la critique, la pratique de la forme-genre coppée disparaît. Ceci s'explique par le fait que le dizain réaliste n'a jamais vraiment percé en dehors du pastiche, et que celui-ci ne s'exerce que sur des œuvres qui bénéficient d'une certaine popularité, ce qui n'a guère été le cas pour l'œuvre de Coppée

¹⁷ Pour des études touchant plus ou moins à notre corpus, voir Guyaux (1982), Pakenham (1991), Cornulier (1992), Aroui (1996) et, plus directement sur Coppée, Abid (2000).

après sa mort. Il faudra attendre 1995 pour voir une thèse consacrée à ses écrits publiés entre 1898 et 1902 dans *Le Gaulois* (Vignier 1995). Enfin, en 2002, une autre thèse traite du «prosaïsme» chez Coppée et chez Verlaine (Abid Dhouib 2002). Aujourd'hui, beaucoup reste à faire, et l'anthologie du dizain réaliste devrait permettre d'écrire une page importante de l'histoire du pastiche au XIXe siècle, et permettre de mieux comprendre les œuvres, sérieuses ou satiriques, d'auteurs comme Verlaine, Rimbaud, Cros ou Nouveau.

Sources premières¹⁸

- Coppée, François (1871): «Promenades et intérieurs», *Le Monde illustré*, 743, 8 juillet.
- (1874): *Le Cahier rouge*, Paris, Lemerre.
- (1875): *Poésies de François Coppée. 1869-1874*, Paris, Lemerre.
- (1881): *Contes en vers et Poésies diverses*, Paris, Lemerre.
- (1888): *Œuvres complètes, Poésies — tome III*, Paris, L. Hébert.
- Cros, Charles (1879): *Le Coffret de santal*, Paris, Tresse Éditeur.
- Dixains réalistes* (2000) [fac-similé de l'édition de 1876, suivi d'une étude de Michael Pakenham], [s.l.], Éditions des Cendres.
- Lautréamont — Nouveau, Germain (1970): *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Marsolleau, Louis (1886): *Les Baisers perdus*, Paris, Lemerre.
- Parnasse contemporain. Recueil de vers nouveaux. II. 1869-1871* (1971), Genève, Slatkine Reprints.
- Pia, Pascal, éd. (1981): *Album zutique*, Fac-similé du manuscrit original, Présentation, transcription typographique et commentaires, Réimpression de l'édition de Paris [1961], Genève/Paris, Slatkine Reprints.
- Régamey, Félix (1983 [1896]): *Verlaine dessinateur*, Genève/Paris, Slatkine Reprints.
- Verlaine, Paul (1885): «Lunes I», *Lutèce*, quarantième année, n° 174, Du 24 au 31 mai, p. 3.
- (1959): *Œuvres complètes*, Tome premier, Édition présentée

RÉFÉRENCES

¹⁸ Pour les références qui sont absentes de cette liste (Richepin, Allais...), je n'ai pas encore vérifié le texte des manuscrits ou des éditions originales.

dans l'ordre chronologique, établie d'après les manuscrits et les textes authentiques avec des variantes, des documents inédits et une annotation originale, Introduction d'Octave Nadal, Études et notes de Jacques Borel, Texte établi par Henry de Bouillane de Lacoste et Jacques Borel, [s.l.], le Club du Meilleur Livre.

— (1991 [1891]): *Choix de poésies* [fac-similé de l'édition de 1891], Paris, Grasset.

— (2000): *Fêtes galantes* précédé de *Les Amies* et suivi de *La Bonne Chanson*, édition critique établie, annotée et présentée par Olivier Bivort, Paris, Le Livre de Poche.

Vermersch, Eugène (1873): «Les parodies littéraires», *Le Grelot*, 3 août, p. 3.

Sources secondes

Abid, Wafa (2000): «Le dizain naturaliste: François Coppée», dans C. Becker et A.-S. Dufief, éd., *Relecture des «petits» naturalistes*, Nanterre, Université Paris X, pp. 405-420.

Abid Dhoub, Wafa (2002): *Les enjeux du prosaïsme: Tensions et crise du poétique. Autour de Paul Verlaine et François Coppée*, thèse de doctorat, Université Paris III.

Aroui, Jean-Louis (1996): «Quand Verlaine écrit des dizains: les "coppées"», *L'École des Lettres II*, pp. 136-151.

Bivort, Olivier (2002): «Éditer Cellulairement», *Revue Verlaine*, 7-8, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 31-53.

Cornulier, Benoît de (1986): *Poésies complètes de Victor Hugo*, relevé métrique, base de données MS Works sur Macintosh, Université de Nantes, Centre d'Études Métriques.

— (1992): «L'alexandrin zutique métricométrifié», dans S. Murphy, éd., *Rimbaud, cent ans après. Actes du Colloque du Centenaire de la Mort de Rimbaud tenu à Charleville-Mézières 5-10 septembre 1991*, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 83-86.

Guyaux, André (1982): «Rimbaud et le Prince impérial. Post-scriptum à la mémoire de François Coppée», *Bérénice*, 5, pp. 143-146.

Jakobson, Roman (1973 [1921]): «Du réalisme en art», *Questions de*

poétique, deuxième édition revue et corrigée par l'auteur, publiée sous la direction de Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, pp. 31-39.

Le Meur, Léon (1932): *La vie et l'œuvre de François Coppée*, Paris, Spes.

Lepelletier, Edmond (1982 [1923]): *Paul Verlaine. Sa vie — Son œuvre*, Genève/Paris, Slatkine Reprints.

Murphy, Steve (2003): *Marges du premier Verlaine*, Paris, Champion.

Pakenham, Michael (1991): «Coppée, canard canardé», *Bérénice*, 31, pp. 37-43.

Velter, André, éd. (1996): *Les Poètes du Chat Noir*, Paris, Poésie/Gallimard.

Verlaine, Paul (1972): *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.

Vignier, Bernadette (1995): *François Coppée, un poète patriote au Gaulois (1898-1902)*, thèse de doctorat, Université d'Orléans.

Walch, G. [s.d., postérieur à 1906]: *Anthologie des poètes français contemporains*, tome deuxième, Paris/Leyde, Delagrave/Sijthoff.

n°	Date composition	Date publication	Auteur	Source	Poème	Dessin
1	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>Lecteur, à toi ces vers, graves historiens</i>	
2	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>Prisonnier d'un bureau, je connais le plaisir</i>	
3	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>C'est vrai, j'aime Paris d'une amitié malsaine;</i>	
4	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>J'adore la banlieue avec ses champs en friche</i>	
5	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>Le soir, au coin du feu, j'ai pensé bien des fois</i>	
6	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>N'êtes-vous pas jaloux en voyant attablés</i>	
7	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>Vous en rirez. Mais j'ai toujours trouvé touchants</i>	
8	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>Un rêve de bonheur qui souvent m'accompagne,</i>	

ANNEXE: LISTE DES DIZAINS RÉALISTES

Dans la colonne «n°», les numéros donnés entre parenthèses renvoient à une autre version du même texte retenue dans l'anthologie.

9	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>Quand sont finis le feu d'artifice & la fête.</i>	
10	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>Les dieux sont morts. Pourquoi faut-il qu'on les insulte?</i>	
11	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>Quelqu'un a-t-il noté le désir hystérique</i>	
12	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>C'est un boudoir meublé dans le goût de l'Empire,</i>	
13	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>Champêtres & lointains quartiers, je vous préfère</i>	
14	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>Le Grand-Montrouge est loin, & le dur charretier</i>	
15	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>J'écris près de la lampe. Il fait bon. Rien ne bouge.</i>	
16	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>Volupté des parfums! — Oui, toute odeur est fée.</i>	
17	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>Noces du samedi! Noces où l'on s'amuse,</i>	
18	1869?	16/04/1870	Coppée	2 ^e Parnasse contemporain	<i>Tel un chasseur perclus, devant son feu qui flambe,</i>	
19	printemps 1870?	12/06/1870	Verlaine	La Bonne chanson 1 ^{re} éd.	<i>Le foyer, la lueur étroite de la lampe;</i>	
20	automne 1869 -hiver 1870?	12/06/1870	Verlaine	La Bonne chanson 1 ^{re} éd.	<i>Le bruit des cabarets, la fange des trottoirs,</i>	
21	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>Avant les Prussiens et la guerre civile,</i>	
22	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>L'école. Des murs blancs, des gradins noirs, et puis</i>	
23	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>En province, l'été. Le salon Louis seize</i>	
24	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>Depuis que son garçon est parti pour la guerre,</i>	
25	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>N'est-ce pas? ce serait un bonheur peu vulgaire</i>	
26	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>Il a neigé la veille et tout le jour il gèle.</i>	
27	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>De la rue on entend sa plaintive chanson.</i>	
28	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>Dans ces bals qu'en hiver les mères de famille</i>	
29	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>Comme à cinq ans on est une grande personne.</i>	
30	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>Je rêve, tant Paris m'est parfois un enfer,</i>	

31	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>Vous êtes dans le vrai, canotiers, calicots!</i>	
32	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>Assis, les pieds pendants, sous l' arche du vieux pont,</i>	
33	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>Malgré ses soixante ans, le joyeux invalide</i>	
34	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>Sur un trottoir désert du faubourg Saint-Germain,</i>	
35	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>Elle sait que l'attente est un cruel supplice,</i>	
36	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>De même que Rousseau jadis fondait en pleurs</i>	
37	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>Le printemps est charmant dans le jardin des Plantes.</i>	
38	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>En plein soleil, le long du chemin de halage,</i>	
39	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>Près du rail où souvent passe comme un éclair</i>	
40	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>L'allée est droite et longue, et sur le ciel d'hiver</i>	
41	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>Hier, sur une grand' route où j'ai passé près d'eux,</i>	
42	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>Comme le champ de foire est désert, la baraque</i>	
43	printemps 1871?	08/07/1871	Coppée	Le Monde illustré	<i>J'écris ces vers, ainsi qu'on fait des cigarettes,</i>	
44 (66)	14/07/1871	1959	Verlaine	Lettre à Valade	<i>Bien souvent dédaigneux des plaisirs de mon âge</i>	
45 (62)	14/07/1871	1959	Verlaine	Lettre à Valade	<i>Le sous-chef est absent du bureau: j'en profite</i>	
46	09/1871- 07/1872	1961	Rimbaud	Album zutique	<i>J'occupais un wagon de troisième: un vieux prêtre</i>	oui
47	09/1871- 07/1872	1961	Rimbaud	Album zutique	<i>Je préfère sans doute, au printemps, la guinguette</i>	oui
48	09/1871- 07/1872	1961	Valade	Album zutique	<i>Malgré son nez d'argent et sa tête de bois</i>	
49 (142)	09/1871- 07/1872	1961	Ch. Cros	Album zutique	<i>La cuisine est très propre, et le pot au feu bout</i>	
50	09/1871- 07/1872	1961	Gill	Album zutique	<i>(Oh! n'avoir pas trouvé même...) une rime en elles?</i>	oui
51	09/1871- 07/1872	1961	Valade	Album zutique	<i>L'orpheline</i>	oui
52	09/1871- 07/1872	1961	Valade	Album zutique	<i>Oh! qui n'a pas rêvé ce paisible destin</i>	oui
53	09/1871- 07/1872	1961	Rimbaud	Album zutique	<i>État de siège?</i>	

54	09/1871-07/1872	1961	Rimbaud	Album zutique	Le balai.	
55	09/1871-07/1872	1961	Valade	Album zutique	Pieux souvenir.	
56	09/1871-07/1872	1961	Verlaine	Album zutique	<i>Souvenir d'une enfance austèrement bête</i>	
57	09/1871-07/1872	1961	Valade	Album zutique	Épilogue.	oui
58	09/1871-07/1872	1961	Rimbaud	Album zutique	<i>Mais enfin, c'</i>	oui
59	09/1871-07/1872	1961	Rimbaud	Album zutique	<i>Les soirs d'été, sous l'œil ardent des devantures,</i>	
60	09/1871-07/1872	1961	Rimbaud	Album zutique	<i>Aux livres de chevet, livres de l'art serein,</i>	
61	09/1871- (135) 07/1872	1961	Ch. Cros	Album zutique	<i>Dans les douces tiédeurs des chambres d'accouchées</i>	oui
62	09/1871- (45) 07/1872	1961	Verlaine	Album zutique	<i>Le Sous-Chef est absent du bureau: j'en profite</i>	oui
63	09/1872	1961	Ponchon	Album zutique	Intérieur (d'omnibus)	
64	09/1871-07/1872	1961	Valade	Album zutique	Intérieur.	oui
65	09/1872	1961	Nouveau?	Album zutique	garçon de Café	
66	09/1871- (44) 07/1872	1961	Verlaine	Album zutique	<i>Bien souvent dédaigneux des plaisirs de mon âge</i>	
67	09/1871- (2) 07/1872	1961	Rimbaud	Album zutique	Ressouvenir	oui (2)
68	09/1871-07/1872	1961	Verlaine	Album zutique	Bouillons-Duval.	
69	09/1871-07/1872	1961	Gill	Album zutique	<i>Il la battait sans fiel, sans motif, sans scrupule.</i>	
70	12/09/1872	1896	Verlaine	Album Régamey	<i>Dites, n'avez-vous pas, lecteur, l'âme attendrie,</i>	oui
71	12/09/1872	1896	Rimbaud	Album Régamey	<i>L'Enfant qui ramassa les balles, le Pubère</i>	oui
72	07/1873?	03/08/1873	Vermersch	Le Grelot	<i>Comme voici l'époque où les fraises sont mûres,</i>	
73	07/1873?	03/08/1873	Vermersch	Le Grelot	<i>O l'heureux jour d'été!... C'était chez Julien:</i>	
74	07/1873?	03/08/1873	Vermersch	Le Grelot	<i>Une bonne d'enfant tout près d'un militaire</i>	
75	07/1873?	03/08/1873	Vermersch	Le Grelot	<i>Quelquefois, au hasard, mon esprit sérieux</i>	
76	07/1873?	03/08/1873	Vermersch	Le Grelot	<i>Quand un jeune homme qui n'est que surnuméraire</i>	
77	07/1873?	03/08/1873	Vermersch	Le Grelot	<i>N'est-ce pas qu'il se mêle on ne sait quoi d'amer</i>	

78	07/1873?	03/08/1873	Vermersch	Le Grelot	<i>J'eus pendant fort longtemps le poumon droit malade, —</i>	
79	07/1873?	03/08/1873	Vermersch	Le Grelot	<i>Ce serait un sujet d'étonnement profond</i>	
80	07/1873?	03/08/1873	Vermersch	Le Grelot	<i>En vieil enfant de nos époques corrompues</i>	
81	07/1873?	03/08/1873	Vermersch	Le Grelot	<i>Le frère ignorantin qui donne des leçons</i>	
82	07/1873?	03/08/1873	Vermersch	Le Grelot	<i>Je ne sais pas pourquoi je me suis fait poète,</i>	
83	07/1873?	03/08/1873	Vermersch	Le Grelot	<i>Ma tante, dont je vois toujours les grands bonnets</i>	
84	31/08 ou 07/09/73	1922	Verlaine	Lettre à Lepelletier1	<i>Les écrevisses ont mangé mon cœur qui saigne</i>	oui
85	1871-1872?	1874	Coppée	Le Cahier rouge	Tableau rural	
86	1871-1872?	1874	Coppée	Le Cahier rouge	Croquis de banlieue	
87	1871-1872?	1874	Coppée	Le Cahier rouge	Cheval de renfort	
88	1871-1872?	1874	Coppée	Le Cahier rouge	Au bord de la Marne	
89	1871-1872?	1874	Coppée	Le Cahier rouge	Gaîté du cimetière	
90	1871-1872?	1874	Coppée	Le Cahier rouge	En bateau-mouche	
91	1871-1872?	1874	Coppée	Le Cahier rouge	Blessure rouverte	
92	1871-1872?	1874	Coppée	Le Cahier rouge	Dans la rue, le soir	
93	1871-1872?	1874	Coppée	Le Cahier rouge	Noces et festins	
94	22/08/1874	1922	Verlaine	Lettre à Lepelletier2	<i>Pour charmer tes ennuis, ô temps qui nous dévastés,</i>	
95	22/08/1874 (174)	1922	Verlaine	Lettre à Lepelletier2	<i>Les passages Choiseul aux odeurs de jadis,</i>	
96	22/08/1874	1922	Verlaine	Lettre à Lepelletier2	<i>Vers Saint-Denis, c'est sale et bête la campagne!</i>	
97	22/08/1874	1922	Verlaine	Lettre à Lepelletier2	<i>Assez de Gambettards! ôtez-moi cet objet!</i>	
98	22/08/1874	1922	Verlaine	Lettre à Lepelletier2	<i>Las! Je suis à l'Index, et, dans les dédicaces,</i>	
99	22/08/1874	1922	Verlaine	Lettre à Lepelletier2	<i>Je suis né romantique et j'eusse été fatal</i>	
100	22/08/1874	1922	Verlaine	Lettre à Lepelletier2	<i>L'aile où je suis donnant juste sur une gare,</i>	
101	22/08/1874	1922	Verlaine	Lettre à Lepelletier2	<i>O Belgique qui m'a valu ce dur loisir</i>	
102	22/08/1874	1922	Verlaine	Lettre à Lepelletier2	<i>Depuis un an et plus, je n'ai pas vu la queue</i>	

103	22/08/1874	1922	Verlaine	Lettre à Lepelletier2	<i>Endiguons les ruisseaux: les prés burent assez.</i>	
104	24/08/1875	1939	Verlaine	Lettre à Delahaye 1	Ultissima verba	oui
105	26/10/1875	1929	Verlaine	Lettre à Delahaye 2	La sale bête! (En général). Et je m'enmerde!	oui
106	printemps 1876		Verlaine	Lettre à Delahaye 3	Dargnières Nouvelles	oui
107	printemps 1876		Verlaine	Lettre à Delahaye 4	<i>Je renonce à Satan, à ses pomp', à ses œuffs!</i>	
108	hiver 1877		Verlaine	Lettre à Delahaye 5	<i>O la la, j'ai rien fait de ch' min d' puis mon dergnier</i>	oui
109	août 1877	1948	Verlaine	Lettre à Delahaye 6	<i>Ah! merde alors, j'aim' mieux l' café d' Suèd' que la Suède</i>	
110	1875-1876	juillet 1876	de Villard	Dixains réalistes	<i>Tandis que sur les quais flânent les paresseuses,</i>	
111	1875-1876	juillet 1876	Ch. Cros	Dixains réalistes	<i>Il a tout fait, tous les métiers. Sa simple vie</i>	oui
112	1875-1876	juillet 1876	Ch. Cros	Dixains réalistes	<i>Après avoir vidé toutes les coupes, toutes!</i>	
113	1875-1876	juillet 1876	Richepin	Dixains réalistes	<i>O souvenance, sou retrouvé dans ma bourse!</i>	
114	1875-1876	juillet 1876	A. Cros	Dixains réalistes	<i>Bien que sa main soit rouge, elle n'est pas sans grâce;</i>	
115	1875-1876	juillet 1876	Rollinat	Dixains réalistes	<i>Certes, je plains l'aveugle, et sa prune opaque</i>	
116	1875-1876	juillet 1876	de Villard	Dixains réalistes	<i>On allume les becs de gaz; dans la nuit bleue</i>	
117	1875-1876	juillet 1876	de Villard	Dixains réalistes	<i>Ce pauvre enfant vend des jouets à bon marché.</i>	
118	1875-1876	juillet 1876	de Villard	Dixains réalistes	<i>C'est la boutique des parfums à prix réduits...</i>	
119	1875-1876	juillet 1876	de Villard	Dixains réalistes	<i>Le grand fiacre roulait avec un bruit berceur.</i>	
120	1875-1876	juillet 1876	de Villard	Dixains réalistes	<i>L'été meurt. Sur les ceps pendent les grappes mûres;</i>	
121	1875-1876	juillet 1876	Ch. Cros	Dixains réalistes	<i>Il travaille, le jour, dans un bazar tout neuf,</i>	
122	1875-1876	juillet 1876	Ch. Cros	Dixains réalistes	<i>À d'autres les ciels bleus ou les ciels tourmentés,</i>	
123	1875-1876	juillet 1876	Ch. Cros	Dixains réalistes	<i>Ayant tout essayé, blême, je ne crois plus</i>	
124	1875-1876	juillet 1876	Ch. Cros	Dixains réalistes	<i>Celle qui m'apparaît, quand j'ai clos mes yeux las,</i>	
125	1875-1876	juillet 1876	Ch. Cros	Dixains réalistes	<i>Sur des chevaux de bois enfilez des anneaux,</i>	
126	1875-1876	juillet 1876	Ch. Cros	Dixains réalistes	<i>Des femmes en peignoir, portant la boîte au lait,</i>	

127	1875-1876	juillet 1876	Nouveau	Dixains réalistes	<i>Muses, souvenez-vous du guerrier, — de l'ancien</i>	
128	1875-1876	juillet 1876	Nouveau	Dixains réalistes	<i>J'ai du goût pour la flâne, et j'aime, par les rues,</i>	
129	1875-1876	juillet 1876	Nouveau	Dixains réalistes	<i>J'entrais chez le marchand de meubles, et là, triste,</i>	
130	1875-1876	juillet 1876	Nouveau	Dixains réalistes	<i>Je courais la Russie... — Oui, Monsieur, me dit-elle,</i>	
131	1875-1876	juillet 1876	Châtillon	Dixains réalistes	<i>Je te rends cet hommage, orgueilleux marronnier;</i>	
132	1875-1876	juillet 1876	de Villard	Dixains réalistes	<i>Le petit employé de la poste restante</i>	
133	1875-1876	juillet 1876	de Villard	Dixains réalistes	<i>Je la voyais souvent au bureau d'omnibus</i>	
134	1875-1876	juillet 1876	Nouveau	Dixains réalistes	<i>Cheminant Rue aux Ours, un soir que dans la neige</i>	
135 (61)	1871-1876	juillet 1876	Ch. Cros	Dixains réalistes	<i>Dans les douces tiédeurs des chambres d'accouchées,</i>	
136	1875-1876	juillet 1876	Ch. Cros	Dixains réalistes	<i>Enclavé dans les rails, engraisé de scories,</i>	
137	1875-1876	juillet 1876	Ch. Cros	Dixains réalistes	<i>Jadis je logeais haut, tout contre la gouttière:</i>	
138	1875-1876	juillet 1876	Ch. Cros	Dixains réalistes	<i>Voici: la fin de la demi-journée approche;</i>	
139	1875-1876	juillet 1876	Ch. Cros	Dixains réalistes	<i>Il marche à l'heure vague où le jour tombe. Il marche,</i>	
140	1875-1876	juillet 1876	Ch. Cros	Dixains réalistes	<i>Versailles où l'éclat des roses s'échelonne,</i>	
141	1875-1876	juillet 1876	Nouveau	Dixains réalistes	<i>On m'a mis au collège (oh! les parents, c'est lâche!)</i>	
142 (49)	1871-1876	juillet 1876	Ch. Cros	Dixains réalistes	<i>La cuisine est très propre et le pot-au-feu bout</i>	
143	1875-1876	juillet 1876	Rollinat	Dixains réalistes	<i>Quand je menais la vie âpre du solitaire</i>	
144	1875-1876	juillet 1876	Rollinat	Dixains réalistes	<i>C'est vrai que dans la rue elle impose à chacun</i>	
145	1875-1876	juillet 1876	Rollinat	Dixains réalistes	<i>Mon nostalgique amour de la côte et du val</i>	
146	1875-1876	juillet 1876	Rollinat	Dixains réalistes	<i>Aux portes des cafés, où s'attablent les vices,</i>	
147	1875-1876	juillet 1876	Rollinat	Dixains réalistes	<i>— O muse incorrigible, où faut-il que tu ailles! —</i>	
148	1875-1876	juillet 1876	Rollinat	Dixains réalistes	<i>Ma foi! que ça te plaise, ou que ça te courrouce,</i>	
149	1875-1876	juillet 1876	Nouveau	Dixains réalistes	<i>On s'aimait, comme dans les romans sans nuage,</i>	
150	1875-1876	juillet 1876	Nouveau	Dixains réalistes	<i>C'est à la femme à barbe, hélas! qu'il est allé,</i>	
151	1875-1876	juillet 1876	A. Cros	Dixains réalistes	<i>Vantes vos instruments modernes! Que m'importe!</i>	

152	1875-1876	juillet 1876	Rollinat	Dixains réalistes	<i>Défense de fumer au bureau! — mais, qu'importe! —</i>	
153	1875-1876	juillet 1876	Rollinat	Dixains réalistes	<i>O funeste rencontre! Au fond d'un chemin creux</i>	
154	1875-1876	juillet 1876	H. l'Estraz	Dixains réalistes	<i>Près d'une femme à toque, et qui fait de l'esbrouff.</i>	
155	1875-1876	juillet 1876	H. l'Estraz	Dixains réalistes	<i>Quand j'ouvre ma Patrie, en mon lit, le matin,</i>	
156	1875-1876	juillet 1876	Rollinat	Dixains réalistes	<i>Je frissonne toujours, à l'aspect singulier</i>	
157	1875-1876	juillet 1876	Nouveau	Dixains réalistes	<i>Octobre, vers le vieux château, dont le portail</i>	
158	1875-1876	juillet 1876	Frémine	Dixains réalistes	<i>Nous buvions du Sauterne et nous mangions des huîtres.</i>	
159	1875-1876	juillet 1876	de Villard	Dixains réalistes	<i>Quand la lampe Carcel sur la table s'allume,</i>	
160	été 1876	janvier 1927	Nouveau	Lettre à Richepin 1	Dizain (sérieux celui-là! pour faire oublier affreuses plaisanteries RÉALISTES)	
161	août 1876	janvier 1927	Nouveau	Lettre à Richepin 2	Dizain (sur Le Mistral, la nuit, dans ma boîte)	
162	1876?	1876	Richepin	La Chanson des gueux	Eau-forte	
163	1876?	1876	Richepin	La Chanson des gueux	Autre eau-forte	
164	1876?	1877	Richepin	Les Caresses	<i>Le jour où je vous vis pour la première fois.</i>	
165	1876?	1877	Richepin	Les Caresses	<i>Puisqu'à mon fauve amour tu voulus te soumettre,</i>	
166	1876?	1877	Richepin	Les Caresses	<i>Sous tes lèvres de miel quand tu fermes mes yeux.</i>	
167	1876?	1877	Richepin	Les Caresses	<i>Après tout, est-ce tant ma faute? Elle savait</i>	
168		29/09/1878	Nouveau	Notes d'un réserviste	<i>Dimanche! Le tambour dort. Le clairon sommeille.</i>	
169	?	1949	Nouveau?	84	Après-midi d'été	
170	?	1949	Nouveau?	Cahiers du Collège de pataphysique	À l'église	
171	?	1956	Nouveau?	Cahiers du Collège de pataphysique	Ancien Régime	
172	?	1956	Nouveau?	Cahiers du Collège de pataphysique	Charité	
173		1881	Coppée	Contes en vers et Poésies diverses	Une Aumône	

174 (95)		24- 31/05/1885	Verlaine	Lutèce	Lunes, I	
175		1885	de Villard	Feuillets parisiens	À maman	
176		1885	de Villard	Feuillets parisiens	Préférences	
177		1885	de Villard	Feuillets parisiens	Journaux illustrés	
178		1885	de Villard	Feuillets parisiens	La tête de cire	
179		1886	Marsolleau	Les Baisers perdus	Dixain	
180		1888	Coppée	(Œuvres complètes	Dizains. I. Brune	
181		1888	Coppée	(Œuvres complètes	Dizains. II. Blonde	
182		1888	Coppée	(Œuvres complètes	Dizains. III. Rousse	
183		1888	Coppée	(Œuvres complètes	Dizains. IV. Blanche	
184		1888	Coppée	(Œuvres complètes	Dizains. V. <i>Vraiment, je lui trouvais l'air honnête et gentil</i>	
185		1888	Coppée	(Œuvres complètes	Dizains. VI. <i>Auprès de Saint-Sulpice, un spectacle odieux</i>	
186		1888	Coppée	(Œuvres complètes	Dizains. VII. <i>Avec un dur fracas de chaînes et de roues,</i>	
187		1888	Coppée	(Œuvres complètes	Dizains. VIII. (Du temps que l'auteur rédigeait un feuilleton dramatique.)	
188	1871-1892	1903	Verlaine	Hombres	Dizain ingénu	
189	novembre 1892	1894	Verlaine	Épigrammes	<i>Une vache accroupie, un taureau qui se dresse</i>	
190	?	22/01/1904	Allais	Le Journal	<i>Je suis le sous-préfet de l'arrondissement</i>	

[09. *Évocation*]

« *Évocation et cognition. À propos d'un ouvrage récent* »,

Travaux de linguistique, 51:2, Bruxelles, Duculot, 2005, pp. 135-155.

21 pp.

ÉVOCATION ET COGNITION. À PROPOS D'UN OUVRAGE RÉCENT

Les recherches sur l'« évocation » en poésie ont connu ces dernières années un essor assez considérable, suite à l'effort de théorisation de Marc Dominicy (1990, 1994a, 1994b) sur le sujet¹. Il sera ici question d'un ouvrage qui représente une contribution importante à ce type de recherches : *Evocation et cognition. Reflets dans l'eau*, par In-Ryeong Choi-Diel, préface de Marc Dominicy, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Sciences du langage », 2001, 224 p. C'est à ce jour le seul livre consacré entièrement à l'évocation, les travaux de Dominicy et de ses épigones n'étant accessibles que sous forme d'articles. Je vais m'efforcer de faire une présentation générale de l'ouvrage, et d'en discuter les grandes lignes aussi bien que certains points de détail.

Ce livre est issu d'une thèse de doctorat, soutenue voici quelques années (Choi-Diel 1998). Le titre de la version publiée est assez malheureux, puisqu'il n'indique nulle part quel est son véritable contenu. Un sous-titre du genre *Poésie et musique* aurait été plus juste et, sans doute, plus vendeur que celui de *Reflets dans l'eau*, qui réfère seulement à un aspect thématique de la seconde moitié de l'ouvrage. Cette remarque est d'importance, puisque cette publication mérite d'être connue des spécialistes de poésie et de musique, qui risquent de passer totalement à côté en se fiant à son seul titre.

Le livre a pour but d'explicitier, et d'exemplifier, ce qui rapproche et différencie la poésie de la musique sur les plans formel et cognitif. Au niveau formel, ces deux modes d'expression artistique sont pour l'auteur caractérisés par le principe d'équivalence, tel qu'il a été formulé par Nicolas Ruwet (1972, 1975, 1980, 1981a), à la suite de Roman Jakobson (1963 :

Notes de lecture

209-248), c'est-à-dire la récurrence, dans un poème ou une pièce musicale, d'éléments formels appartenant à une même classe paradigmatique : par exemple, pour un poème, les « consonnes initiales, suffixes nominalisateurs, déterminants, verbes transitifs, syntagmes nominaux sujets, etc. » (Ruwet 1980 : 197) ou, pour une pièce musicale, un rythme ou une phrase mélodique. Sur le plan « cognitif », la poésie et la musique partagent une autre propriété, qui est le processus de l'« évocation ». La conception de l'évocation que développe Choi-Diel s'inspire des travaux de Dan Sperber (1974, 1979, 1996) et de Marc Dominicy sur la question, mais s'oriente dans une direction nouvelle, que l'on verra ci-dessous.

L'ouvrage se compose de deux grandes parties de longueur équivalente, l'une théorique, l'autre constituée d'analyses pratiques. La première partie est elle-même précédée d'une préface de Marc Dominicy (p. 9-16), d'un avant-propos (p. 17-20), et d'une introduction (p. 21-42). Je ne m'attarderai pas sur la préface de Marc Dominicy. L'avant-propos, et plus encore l'introduction, me semblent peu justifiés par leur manque d'indépendance et auraient mérités d'être intégrés dans la première partie, ce qui aurait permis d'éviter notamment un certain nombre de redites. L'avant-propos contient en outre un exposé réducteur de la démarche structuraliste, qui est décrite comme formelle et immanentiste (p. 18, voir aussi l'introduction p. 21), ce qui est oublier la téléonomie² d'un Roman Jakobson. Par ailleurs, où l'auteur a-t-elle lu que les formalistes russes « établissent une relation d'ordre iconique entre la structure du poème et sa signification » ? (p. 23). L'introduction contient notamment une critique de la « mise en série » à la Molino/Gardes Tamine (1988)³, insistant « sur l'importance de la connaissance encyclopédique qui joue un rôle pour tout lecteur de poésie ou tout auditeur de musique plutôt que sur la mise en série qui est l'œuvre du savant » (p. 41).

1. Musique et poésie selon Ruwet

La présentation des travaux de Nicolas Ruwet sur la musique et sur la poésie (p. 47-61 et p. 64) est généralement bien faite. Elle colle même parfois d'un peu trop près les textes de ce linguiste, jusque dans le choix des exemples. Cependant, les résultats des analyses de Ruwet ne sont pas toujours justement exploités. Ainsi, page 96, le tiret qui ouvre la dernière strophe de « Le ciel est, par-dessus le toit... » (Verlaine, *Sagesse*, III, 6) est décrit comme signalant « un changement de locuteur, et donc d'interlocuteur », alors que Ruwet (1981b : 109) a su en montrer toute l'ambiguïté.

Le principe de « déviation » que développe Ruwet à propos du discours poétique dans son article de 1975 est réduit ici à un ensemble de

Notes de lecture

violations des « principes sémantico-pragmatiques du discours » (p. 53), ce qui est bien trop restrictif, les déviations pouvant toucher à la grammaire, comme le montre l'exemple de Ruwet que reprend Choi-Diel (p. 53-54, p. 77-78 et p. 106)⁴.

L'auteur affirme que la théorie des « effets de sens » de Ruwet « ne dit rien sur les rapports entre forme et sens, ou entre son et sens de manière claire » (p. 53), ce qui ne laisse pas de surprendre, mais on comprend quelques lignes plus bas qu'elle désigne par là les seuls éventuels rapports « d'homologie entre la forme et le contenu ».

En ce qui concerne les travaux de Ruwet touchant à la musique, l'originalité de sa contribution et l'évolution de ses idées sont bien mises en valeur.

2. Sperber appliqué à la poésie

2.1. Chez Sperber, la notion d'*évocation* s'oppose à celle de *convocation*, et Choi-Diel fait une présentation de la valeur de ces notions chez cet auteur (p. 75-77). Pour Sperber, la *convocation* consiste à puiser dans la mémoire encyclopédique une entrée qui permet d'interpréter rationnellement, et en conformité avec notre connaissance du monde, une représentation conceptuelle, qui peut être d'origine linguistique. Ainsi, je peux interpréter convenablement, et prendre pour vrai, un énoncé tel que « Le chat perd son pelage d'hiver » par la seule convocation des entrées stockées dans ma mémoire encyclopédique correspondant aux notions de « chat » de « pelage », d'« hiver »... et de mon savoir concernant le pelage des chats et le moment de l'énonciation (la saison), etc. L'*évocation*, elle, n'est plus de nature *rationnelle*, mais *symbolique*, et intervient quand la convocation échoue. Choi-Diel (p. 76-77) fait une description en trois étapes du déclenchement de l'évocation au sens de Sperber :

- 1) Premièrement, la focalisation (déplacement de l'attention) se porte sur la condition responsable de la mise entre guillemets⁵ d'une représentation conceptuelle défectueuse ; elle délimite dans la mémoire un champ d'évocation ;
- 2) deuxièmement, l'évocation passe en revue ce champ pour chercher toutes les informations susceptibles de satisfaire à la condition focale ;
- 3) troisièmement, si l'évocation parvient à compléter la représentation conceptuelle défectueuse, l'objet de l'attention initiale reçoit son interprétation symbolique.

Notes de lecture

C'est un modèle malheureusement trop imprécis. Choi-Diel l'illustre par l'exemple des deux vers de Verlaine « Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville »⁶ (p. 53-54, p. 77-78 et p. 106), selon une analyse empruntée à Ruwet. Il me paraît pertinent de remplacer cet exemple par deux autres vers (toujours de Verlaine), également analysés par Ruwet (1981a : 9-11) : il s'agit des deux vers initiaux du poème intitulé « Spleen »⁷ :

*Les roses étaient toutes rouges
Et les lierres étaient tout noirs.*

En effet, le modèle du processus de l'évocation tel qu'il est conçu par Sperber trouve une bien meilleure illustration avec ces deux vers qu'avec ceux de la troisième « Ariette oubliée ». Voici une analyse (mienne) de ces vers ; je donne les paramètres généraux (inspirés de Sperber) en italiques et l'analyse ponctuelle (inspirée de Ruwet) en romains :

- 1) *Un objet est soumis à un ou des récepteurs sensoriels ;*
Ces récepteurs sont les yeux, et l'objet est le distique de Verlaine, au moment où commence la lecture.
- 2) *L'objet est perçu par les récepteurs ;*
Les yeux « voient » le distique.
- 3) *Les processus perceptuels transforment l'information perçue en représentation brute de l'objet ;*
Notre exemple passant par l'écrit, qui est un code visuel permettant de transcrire certains aspects du langage, cette étape se fait ici en deux temps : la perception visuelle des lettres et des mots est d'abord traduite en représentation mentale « visuelle », puis cette représentation devient l'input d'une représentation mentale d'une exécution phonétique des vers.
- 4) *Des processus conceptuels transforment la représentation brute en représentation conceptuelle ;*
La représentation « phonétique » est ensuite interprétée littéralement : des roses toutes rouges, du lierre tout noir... Le premier vers est grammaticalement ambigu, et peut signifier que toutes les roses étaient rouges ou que les roses étaient complètement rouges. C'est la deuxième interprétation que fait intuitivement le lecteur, à cause de l'équivalence syntaxique et sémantique avec le vers suivant, qui signifie sans ambiguïté que les lierres étaient complètement noirs. Cette influence des parallélismes formels sur la compréhension du texte est typique du discours poétique.
- 5) *La convocation échoue à proposer une interprétation satisfaisante de cette représentation ;*
Il n'y a pas de représentation du « lierre noir » présente dans la mémoire encyclopédique. Quant aux roses, elles ne sont jamais complètement rouges, seuls leurs pétales le sont.

Notes de lecture

- 6) *La représentation conceptuelle est donc « mise entre guillemets », n'est pas interprétée littéralement ;*
Le lecteur « suspend » momentanément sa représentation sans l'interpréter.
- 7) *L'attention se porte sur la recherche du pourquoi de cet échec ;*
On remarque qu'habituellement le lierre est vert. Quant à l'expression « toutes rouges », au sens de « complètement rouges », elle peut être comprise de deux manières, qui toutes deux sont insatisfaisantes : 1. On sait que seuls les pétales de la rose sont rouges. Préciser que la fleur est complètement rouge est donc contradictoire avec notre connaissance du monde. 2. On pourrait penser qu'il faut comprendre « roses » comme une synecdoque des pétales⁸. Mais les pétales d'une rose sont toujours d'une seule et même couleur ; il ne serait donc pas pertinent de préciser que les pétales sont *complètement* rouges : cette information est triviale et redondante par rapport à notre savoir encyclopédique.
- 8) *Est ainsi délimité dans la mémoire un « champ d'évocation » ;*
L'expression « toutes rouges » a donc peut-être une simple valeur d'insistance sur la couleur ; parallèlement, on trouve la même insistance avec « tout noirs ». L'équivalence syntaxique et sémantique va conséquemment faire des couleurs le « champ d'évocation », à partir duquel va se produire un calcul interprétatif.
- 9) *Le processus de l'évocation proprement dit consiste à chercher dans ce champ des informations susceptibles de donner une explication pertinente de l'objet initial ;*
Est-ce que la mention de la couleur des roses (ou de leurs pétales) peut m'aider à comprendre la couleur noire du lierre ? Est-ce qu'il existe des circonstances dans lesquelles le lierre peut être perçu comme noir ?
- 10) *Quand le seuil de pertinence est atteint, l'objet reçoit son interprétation symbolique, et le mécanisme de l'évocation s'interrompt.*
Si les lierres sont tout noirs, c'est peut-être parce qu'ils sont dans l'ombre ; on sait que les couleurs s'estompent dans l'obscurité. Inversement, si les roses sont dites toutes « rouges », c'est peut-être parce qu'elles sont en pleine lumière, parce que la couleur de leurs pétales s'impose vivement à la vision. Cette interprétation est satisfaisante et conforme avec nos croyances sur le monde, l'interprétation est terminée.

En dépit des apparences, les modèles de Ruwet et de Sperber sont très proches, celui de Sperber est simplement plus lourd et beaucoup plus général ; Choi-Diel montre bien ce qui rapproche ces deux modèles (p. 78), les « effets de sens » dont traite Ruwet, sont un cas particulier de l'interprétation symbolique au sens de Sperber⁹.

2.2. Les rapports théoriques que l'on peut établir entre l'œuvre de Choi-Diel et les travaux de Dan Sperber sont largement problématiques.

Notes de lecture

Ainsi, p. 24, l'auteur oppose la linguistique générative au « cognitivisme » ; la nature cognitive des hypothèses génératives ne fait pourtant pas de doute ; ces hypothèses ont même joué un rôle important dans l'émergence du paradigme cognitiviste dans les années 50 et 60¹⁰. Il faudrait plutôt opposer deux conceptions différentes de la langue et de l'esprit (une approche formelle et modulaire vs une approche fonctionnelle et transversale)¹¹. Le problème n'est pas anodin, puisque Dan Sperber est un partisan de la conception « modulaire » du langage¹², sauf que les inférences, selon lui, sont des processus « globaux » ou « centraux », dont le traitement est complexe et ne relève pas d'un simple calcul local¹³. La conception modulaire de l'esprit adoptée par Sperber et Wilson, *op. cit.*, est rapportée par Choi-Diel page 25, mais le parallèle avec la grammaire générative n'est pas fait.

Dans le même ordre d'idées, on remarquera que l'attitude de D. Sperber vis-à-vis de la sémantique des prototypes est assez critique¹⁴ ; elle joue pourtant un rôle important dans les développements théoriques de Dominicy et, à sa suite, de Choi-Diel. Par contre, on conviendra de la pertinence des exemples présentés p. 73-74 (des proverbes et un slogan publicitaire)¹⁵ pour expliciter le fonctionnement des représentations symboliques figuratives d'après Sperber.

2.3. La théorie de l'évocation telle que l'a développée Marc Dominicy est présentée aux pages 81-85, 87, 90-91, 95, 98. L'auteur montre bien que ce que Dominicy appelle *évocation* recouvre largement la notion de *convocation* chez Sperber, puisque, par un déplacement singulier, *évocation* s'oppose désormais à *description* chez Dominicy¹⁶.

3. L'évocation selon Choi-Diel

3.1. L'une des thèses centrales de Choi-Diel est que « l'évocation poétique recourt à deux modes de représentations, sémantique et symbolique, tandis que l'évocation musicale est assurée par la seule représentation symbolique au moyen des paramètres musicaux » (p. 35). La sémantique de la langue est « *subordonnée à l'interprétation symbolique dans le processus d'évocation poétique* » (p. 124, italiques de l'auteur).

3.2. Chez Choi-Diel, la convocation, dans le domaine du langage, concerne essentiellement le niveau lexical, et s'applique difficilement à un énoncé, à moins que ce ne soit une expression figée du type proverbe. Choi-Diel parle d'ailleurs de convocation de « prototypes », ce qui l'éloigne quelque peu de la notion de convocation telle qu'elle est employée chez Sperber. Quant à la notion d'évocation, elle lui donne, entre autres, un caractère « holistique ». Le poème ou la pièce musicale sont conçus, dans leur

Notes de lecture

ensemble, à la manière d'une « hypostase du mot », ce qui permet, au niveau global, d'aboutir sur un processus « d'évocation » qui est une sorte de transposition, au niveau macrostructurel, de la « convocation » qui caractérise le mot simple (voir p. 99 et 101). L'auteur se donne pour garants les travaux de Dan Sperber, dans lesquels, d'après elle, « les objets donnés dans le processus d'évocation sont considérés dans leur globalité » (p. 101). Quand cela serait, ces objets sont-ils de niveau macrostructurel ?

3.3. Aristote disait déjà que la poésie parlait du général, non du particulier. On peut corroborer cette idée par un ensemble de traits caractéristiques du discours poétique, tels que l'absence d'indication sur l'identité du locuteur et/ou de son allocutaire, sur le lieu et le moment de l'énonciation, etc.

On peut faire un pas supplémentaire et dire, à la manière de Marc Dominicy, que le poème est construit de telle manière qu'il évoque, ou semble évoquer, une situation ou un objet dans ses propriétés les plus générales. Le rapprochement entre le texte et le « prototype » est alors fait sur un plan purement sémantique, puisque c'est le sens du texte qui est mis en relation avec le prototype, non sa forme. La forme du poème, dans ce modèle, n'est qu'un support permettant de faciliter l'interprétation pseudo-générique du discours. On retrouve cette idée chez Choi-Diel, quand elle écrit que « Le principe du parallélisme paraît, au niveau formel, le moyen le plus commode pour rendre manifeste l'«hypostase du mot» » (p. 23) et qu'« Il impose la perception globale d'un poème ou d'une pièce musicale comme un tout » (p. 102). Ceci pourrait poser un problème pour les pièces de quelque ampleur, mais Choi-Diel déclare partager « l'opinion d'Edgar Poe selon laquelle "ce que nous appelons un long poème n'est, au fond, qu'une suite de poèmes brefs" » (p. 107). Elle donne l'exemple des « Phares » de Baudelaire (*Les Fleurs du Mal*, VI). Cet exemple n'est qu'en partie convaincant, parce que traiter indépendamment chaque strophe des « Phares » ne rend pas compte du parallélisme sémantique fort qui rapproche nombre d'entre elles, qui caractérisent des traits saillants de l'art d'un peintre connu. Cet exemple des « Phares » se trouvait déjà chez Dominicy. Il serait facile de trouver des exemples de poèmes longs beaucoup plus problématiques.

Choi-Diel franchit encore un pas quand elle associe directement le prototype évoqué à la forme du texte, ce qui la fait souvent tomber dans le leurre (fascinant) de l'iconicité poétique. En effet, elle définit l'évocation par « *une relation entre la forme globale d'un objet (un poème ou un morceau de musique) et le ou les prototypes qu'il représente* » (p. 101, italiques de l'auteur). Quoique assez vague (quelle est la nature de la relation dont il

Notes de lecture

est question ?), cette définition est révélatrice du déplacement que fait subir Choi-Diel à la notion d'évocation. L'idée d'une relation directe entre le poème pris dans sa globalité et un (pseudo-)prototype est bien chez Dominicy, mais il s'agit pour lui du sens global du poème (qui, pour ainsi dire, « déplie » les propriétés du (pseudo-)prototype évoqué), non de sa forme¹⁷. Le problème de l'iconicité ne se pose donc pas dans le travail de Marc Dominicy.

3.4. L'idée de l'« évocation » d'un (pseudo-)prototype, commune à Dominicy et Choi-Diel, est, je pense, beaucoup trop restrictive. En dehors d'exemples bien choisis, il est difficile de penser que tout poème évoque le (pseudo-)prototype de quelque chose. Peut-être que, pour Choi-Diel, ce trait ne caractérise que la *bonne* poésie, puisqu'elle écrit que « Pour que le poème soit une œuvre poétique réussie, il doit posséder un certain pouvoir évocateur » (p. 123).

L'auteur précise que « L'évocation n'est pas une sorte de grammaire » et qu'elle « repose sur la créativité individuelle en maximisant les effets contextuels et les effets symboliques » (p. 136-137). Mais il n'y a pas de raison qu'elle puisse se résumer à un rapport d'iconicité entre la forme d'un poème et un (pseudo-)prototype qui serait évoqué au niveau macrostructurel. A vrai dire, il semble que la « relation » ne soit pas forcément toujours d'iconicité chez Choi-Diel : dans ses analyses du « Dauphin »¹⁸ (p. 105) ou des « Phares », l'auteur semble rester plus proche des conceptions de Dominicy.

3.5. Si Sperber oppose l'évocation à la *convocation*, c'est bien parce qu'il pense qu'on ne peut prévoir le contenu exact des représentations que provoque l'évocation, contrairement à ce qu'il en est pour la convocation ; en effet, cette dernière, qu'on l'entende au sens de Sperber ou au sens de Choi-Diel, suppose l'appréhension de représentations mentales précises et prévisibles. Comprise dans le sens de Sperber, l'évocation ne peut logiquement consister dans la mise en relation d'une forme avec un (pseudo-)prototype, ce serait contraire avec la formation du sens symbolique telle qu'elle a été décrite ci-dessus. L'évocation et la convocation telles que Sperber les conçoit entretiennent donc un rapport de contraste. Chez Choi-Diel, c'est au contraire un rapport d'homologie qui est supposé, ou du moins impliqué, par les formulations théoriques de l'auteur. En effet, qu'est-ce que l'« hypostase du mot », sinon l'application à l'échelle du poème ou de la strophe du processus de la convocation qui caractérise le mot simple ? L'évocation d'un (pseudo-)prototype, n'est logiquement pour Choi-Diel que l'application macrostructurelle du processus habituellement lexical de la convocation.

Notes de lecture

3.6. Par ailleurs, on comprend mal comment Choi-Diel peut concilier son approche iconologique avec la richesse et la complexité des rapports d'équivalence et des effets de sens qui caractérisent un poème. Elle pense que les parallélismes « peuvent être considérés comme une manifestation intentionnelle qui vise à déclencher l'interprétation symbolique » (p. 28). Mais les parallélismes, quoique souvent constitués en réseaux, sont des phénomènes locaux. Ils permettent souvent de mettre en valeur certaines parties du texte, à un niveau local, ou bien, quand ils sont diffus ou macrostructurels, ils permettent de donner au poème une forme globale prégnante. Mais ceci n'est pas obligatoire, et ne vaut que pour des pièces courtes, à moins de considérer comme prégnante la récurrence réglée d'un mètre ou d'une strophe dans un poème ; mais le nombre exact des vers ou des strophes, s'il n'est pas perceptible, ne participe pas de la forme globale du texte. Généralement, les parallélismes ne disent rien sur les éventuels rapports d'iconicité que la forme globale peut entretenir avec son sens. C'est donc par un déplacement de perspective fallacieux que Choi-Diel identifie les « effets de sens » théorisés par Ruwet, qui sont issus de parallélismes locaux, à ce qui est évoqué par la forme globale (voir p. 72)¹⁹.

4. Évocation et musique

4.1. En ce qui concerne la musique, Choi-Diel remarque que « les paramètres du langage musical (hauteur, durée, intensité et timbre) permettent d'atteindre à un haut degré de raffinement et de complexité des "représentations auditives" et, en un sens, les potentialités symboliques de l'expression musicale peuvent être considérées comme plus importantes que celles de la poésie » (p. 23). Il y a un commentaire à faire sur cette appellation de « langage musical ». Aux pages 27-28 et 30 de son livre, l'auteur l'attribue (ainsi que celle de « langage poétique ») à « l'époque de la linguistique immanentiste », et soutient qu'elle « masque la part d'idée individuellement créative et la part de monde qui se trouvent » à la source des œuvres musicales (ou poétiques). On s'étonne donc de trouver les notions de « langage musical » (p. 23, 31, 32, 82, 97) et de « langage poétique » (p. 23, 45) dans le vocabulaire directement assumé par l'auteur. Si la notion de « langage musical » est effectivement problématique (elle est largement métaphorique), ce n'est guère pour les raisons d'« immanentisme » que pense y trouver l'auteur. Choi-Diel en effet semble confondre l'autonomie et l'isolationnisme, que Jakobson distinguait pourtant soigneusement²⁰. Les reproches qu'elle fait à l'hypothèse de « l'autonomie » de l'œuvre musicale (p. 29) conviendraient plutôt aux tenants de l'isolationnisme, et ne touchent donc pas la démarche d'un Jakobson. Dans le même ordre d'idées, voir aussi la notion problématique de « discours musical », p. 27 et 33, ou, page 29, l'assimilation regrettable du non poétique au « prosaïque ».

Notes de lecture

4.2. Sans être spécialiste de musique, j'aurais tendance à penser que c'est dans le champ des études musicales que l'apport du travail de Choi-Diel est le plus original, ne serait-ce que parce que Dominicy ne parle pas de musique dans ses travaux. L'auteur suggère le rôle important du parallélisme comme « principe organisateur de la mémoire, lors de l'écoute musicale » (p. 86). Sa thèse centrale est que « la conceptualisation en musique passe par le glissement direct du dispositif perceptuel (stimulus des sons formels) au dispositif symbolique » (p. 91), sans qu'il y ait conjointement un niveau sémantique comme en poésie (voir aussi p. 103, et le passage de la page 35 cité plus haut). Mais on ne comprend guère en quoi il y a encore de l'« évocation » (au sens de Choi-Diel) dans un tel processus, la musique n'ayant pas de lexique, et ne pouvant donc donner lieu, logiquement, à la « convocation » ou à l'« évocation » de prototypes. Par conséquent, on voit mal en quoi l'évocation est homologue de la convocation, et on y perd la pertinence de la notion d'« hypostase ». Choi-Diel défend sa position en affirmant que dans « le cas de l'analyse d'une œuvre musicale dans un environnement non référentiel, on constate que le besoin de trouver des référents permettant de lier l'état émotionnel du récepteur à la structure formelle de l'œuvre nous renvoie [...] aux processus cognitifs de l'évocation. Le principe formel réside ici dans les analogies formelles entre un état vécu et les différents paramètres de la musique (hauteur, timbre, rythme, etc.). Ce sont ces analogies qui vont guider le récepteur dans sa recherche interne de l'information et lui permettre de construire sa représentation » (p. 198). Une telle hypothèse est sans doute suggestive, et l'on regrette qu'elle ne soit pas développée davantage (elle est curieusement présentée en guise de conclusion à la fin du livre). Il semblerait qu'elle conduise à référentialiser la musique instrumentale dans son ensemble, idée inattendue, qui mériterait donc d'être creusée. Je me demande si cette idée ne repose pas sur une confusion entre le champ du sens et celui des émotions.

4.3. Le livre contient aussi, principalement dans sa deuxième partie, des développements sur la mise en musique des poèmes, et sur les rapports qu'entretiennent le texte et son support musical. L'auteur suppose que, dans la tradition occidentale, les paroles sont écrites avant la musique qui les accompagne, et signale qu'il en est autrement dans d'autres régions du monde (p. 168, note 22). Mais c'est oublier, en Europe, l'art des troubadours, qui le plus souvent composaient de nouvelles paroles sur la musique d'une *canço* préexistante, ou encore la pratique courante des chansonniers, tel Béranger, qui généralement écrivaient le texte de leur chanson à partir d'un air connu.

Choi-Diel se donne pour objectif « de vérifier si les traits formels et sémantico-cognitifs du poème sont perçus ou non par le musicien et

Notes de lecture

comment ils sont traduits dans le système musical » (p. 139). On pourrait déplacer la question et se demander si l'analyse de l'œuvre musicale corrobore l'analyse qui a été faite du texte poétique (qui n'est, après tout, qu'une hypothèse), ou au contraire si elle l'infirme. N. Ruwet supposait que, dans une pièce chantée, les paroles entretiennent avec la musique une relation « dialectique », pouvant aller « de la convergence à la contradiction, et passant par toutes sortes de décalages, de compatibilités, de complémentarités » (Ruwet, cité p. 142). Cette approche serait contredite par les résultats analytiques de Choi-Diel, pour qui Debussy « a traduit » (p. 155) dans sa musique les grands traits macrostructurels du poème de Verlaine « L'ombre des arbres... ». L'auteur décide donc « de revaloriser l'homologie entre poésie et musique, rejetée par Ruwet » (p. 160, voir aussi p. 165). Mais on remarquera qu'un pareil résultat est provoqué en partie par la méthode de l'auteur, qui présuppose dès le départ que Debussy a composé sa musique « en essayant de trouver des correspondances structurelles renvoyant à l'évocation du reflet dans l'eau » (p. 143, italiques de l'auteur). C'est un *a priori* heuristique qui a bien sûr des conséquences sur les résultats de la recherche. De plus, la position de Choi-Diel en faveur de l'homologie n'est pas très claire puisque, pour défendre l'adaptation de « la thèse de l'homologie au cadre de la théorie de l'évocation » (p. 169), elle reprend presque mot pour mot les termes que Ruwet emploie en défense de la thèse « dialectique » : la mélodie « implique une interrelation complexe du système musical et du système poétique. Ces deux systèmes étant profondément différents, elle suppose certains compromis, interférences, décalages, compatibilités, complémentarités, sans qu'un système ne soit complètement assimilé par l'autre » (*ibid.*). En vérité, Ruwet ne rejette pas l'homologie, mais pense qu'elle n'est qu'un type de relation entre texte et musique parmi beaucoup d'autres. Son point de vue n'est donc en rien contredit par les résultats de Choi-Diel, qui ne lui oppose que deux ou trois analyses de détail, qui ne permettent d'aucune façon de déboucher sur une généralisation.

Je suppose que Choi-Diel pense à la musique vocale quand elle écrit que « quel que soit le stimulus utilisé (poétique ou musical), l'auteur aspire à ce que le lecteur ou l'auditeur puisse reconstituer l'image prototypique de référence à partir des traits typiques » (p. 197). En effet, dans le cas d'une musique purement instrumentale, on ne voit pas de quel prototype il pourrait s'agir, ainsi que je l'ai signalé ci-dessus. L'analyse (p. 109-114) des « Reflets dans l'eau » de Debussy est intéressante, mais concerne une pièce musicale munie d'un titre qui oriente la perception de l'auditeur. La notion de prototype utilisée par l'auteur dans ses analyses musicales est peut-être plus proche du sens originel de cette notion chez les psychologues que du sens linguistique qu'on lui donne habituellement en sémantique lexicale. Il

Notes de lecture

est vrai que, page 92, Choi-Diel précise que « le champ d'application du modèle du prototype est réduit aux musiques qui portent explicitement des éléments référentiels, soit des œuvres vocales, des situations données (dans le ballet ou l'opéra, etc.), ou encore des œuvres qui portent des titres référentiels extra-musicaux »²¹.

4.4. Le lecteur curieux voudra peut-être savoir si j'offre des contre-propositions aux points que je critique. Il me semble que le cadre théorique de Sperber est le seul permette de rendre compte de manière cohérente du symbolisme à la fois en musique et en poésie (et, en fait, bien au-delà). Il faut pour cela ôter la notion de prototype de la définition de l'évocation et voir dans celle-ci un calcul conceptuel qui cherche à rendre compte d'une information qui ne peut être interprétée littéralement moyennant un simple recours à une ou des entrées encyclopédiques ; en vertu du principe de pertinence, ce calcul doit être d'une efficacité maximum pour un effort minimum²², et s'arrête sitôt que le sujet est satisfait de la « croyance réflexive » qu'il a construite. L'information ainsi interprétée ne doit pas être de niveau macrostructurel.

5. Analyses pratiques

5.1. La méthodologie des analyses concrètes de la deuxième partie du livre est exposée page 104 (dans la première partie...). Ces analyses se consacrent à des poèmes de Verlaine et de Mallarmé, et à leur éventuelle mise en musique par Debussy et/ou Ravel. Ces pièces traitent (plus ou moins directement) du reflet dans l'eau, thème « caractéristique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle » et « récurrent chez les peintres de cette époque, de même que chez les poètes et les musiciens » (p. 117). D'après l'auteur, « L'univers artistique fondé sur l'image du reflet dans l'eau est un monde fait de rêverie et d'illusion, qui vibre sans fin dans le sens vertical, et l'évocation de cette image en poésie et en musique répond à un certain nombre de propriétés sémantico-cognitives et à certains principes formels caractéristiques » (p. 118).

5.2. La première pièce analysée est le poème « Soleils couchants » de Paul Verlaine²³ (p. 119-138).

L'auteur commence par remarquer que « Le poème, par la brièveté du mètre (pentasyllabe) et par ses abondantes répétitions (*soleils couchants, la mélancolie, sur les grèves, défilent*), est d'une apparente simplicité. Dix substantifs seulement apparaissent, et il n'y a pas de description détaillée, ni arbres, ni fleurs, ni personnages concrets ; les *rêves*, les *fantômes* sont tous des reflets vagues et flous d'une autre réalité plus précise et plus concrète. Les adjectifs choisis (*affaiblie, doux, étranges, pareils*) ne

Notes de lecture

contribuent qu'à donner une certaine nuance. Dans cet univers de nuances, il n'y a rien de fixe, aucune transparence », ce qui contribue « à créer un effet impressionniste, propre à Verlaine, et qui se caractérise par une fusion entre le moi et la nature » (p. 121).

Le titre du poème « instancie une représentation prototypique à travers la convocation de plusieurs images concrètes du soleil couchant » (p. 123).

Le texte s'ouvre, singulièrement, sur la mention d'« Une aube affaiblie ». Je ne comprends pas la glose de Choi-Diel sur cette expression ; pour elle, « la lumière crépusculaire qui commence à s'affaiblir est semblable aux lueurs de l'aube » (p. 129). Mais la lumière d'une aube ne va-t-elle pas en augmentant, plutôt qu'en s'affaiblissant ? Peut-être que l'on peut voir dans l'expression « une aube affaiblie » une sorte d'oxymore, entre l'idée de *croissance* de la lumière (avec le mot « aube ») et l'idée d'*affaiblissement* de la lumière, donc du coucher du soleil (avec « affaiblie »).

La forme globale du texte serait « orientée vers la picturalité » (p. 123), puisque ses 16 vers sans blancs sont assimilables à « une surface matérielle, analogue à une toile » (p. 123). De plus, le schéma des rimes et la syntaxe permettent nettement de discriminer une bipartition du poème en 8+8 vers, que Choi-Diel rapproche de « la représentation prototypique du coucher de soleil dans l'eau » (p. 123). Je suppose qu'il s'agit du coucher du soleil *sur la mer*, et que la ligne (invisible) de démarcation entre les deux groupes de huit vers est assimilée à la ligne de l'horizon. Le premier huitain ainsi discriminé « se subdivise nettement en deux quatrains dont chacun comprend une phrase, tandis que le second se compose d'une seule phrase complexe, irrégulièrement coupée par cinq virgules » (p. 124-125). Les deux « quatrains » constitutifs de la première partie sont sujets à un certain nombre de parallélismes en « oblique », qui sont clairement analysés (p. 130).

Le vers qui ouvre la deuxième partie (« Et d'étranges rêves »), qui est un cas banal de personnification (l'expression est sujet d'un verbe d'action) est bizarrement analysé comme ne renvoyant « pas à un état d'âme personnel, mais à tout le monde » (p. 130). L'auteur en conclut que, « Par ce procédé, le poème rend possible *l'hypostase qui transforme la rêverie personnelle en une rêverie générale* » (*ibid.*, italiques de l'auteur). Le terme d'« hypostase » perd ici le sens technique qu'il a en linguistique.

Les anomalies grammaticales du poème sont analysées avec perspicacité. Ainsi, dans l'expression « des grands soleils » (v. 15), le déterminant utilisé conduit à traiter « grands soleils » comme un nom (voir

Notes de lecture

p. 132) ; quant au pluriel de « sans trêves » (v. 13), il « accentue le parallélisme superficiel, car la deuxième partie tout entière est au pluriel » (p. 133). On remarquera cependant que ce pluriel était imposé par la rime.

« La répétition des syntagmes est répartie dans l'ensemble du poème, mais elle est plus régulière dans la première partie que dans la seconde » (p. 125) ; d'une manière générale, l'auteur montre que, « en opposition avec la première partie ayant une forme régulière et nette, la seconde présente une forme irrégulière et floue : elle reprend certains éléments de la première partie, les déforme et introduit des nouveautés. Cette transformation formelle s'accompagne de celle affectant la référentialité des soleils couchants » (p. 126) et fait « penser à une fusion qui caractérise l'une des natures de l'eau » (p. 127). D'après l'auteur, cette interprétation est « validée » par « la présence du lexème *16grèves*²⁴ qui renvoie à l'eau » (*ibid.*).

Suit une analyse de la répartition phonétique, à l'intérieur des vers, des phonèmes /ɛ/, /ã/, /i/ et des classes de mots qui les portent. La voyelle /ã/ « apparaît 6 fois dans chaque partie, mais avec une différence dans son agencement : dans le premier huitain, elle se présente sous la forme de deux lignes verticales, quatre fois à la rime plus deux fois en troisième position syllabique ; dans le second huitain, elle n'apparaît qu'à l'intérieur des vers suivant le tracé en zig-zag des syllabes 3, 2, 1, 4, 3, 2. Ceci permet de dégager un des traits formels les plus typiques de l'image du soleil couchant *en réfraction* dans l'eau » (p. 129). Est-ce à dire qu'à la lecture du poème le lecteur a des chances d'être amené, au moins inconsciemment, à ressentir ces traits formels comme participant de l'« évocation » du soleil couchant ? Encore faudrait-il que de telles régularités soient perceptibles à la lecture ; on peut en douter, la prégnance des /ã/ à la rime étant, par nature, beaucoup plus forte que celle des phonèmes de l'intérieur des vers. L'interprétation de l'auteur est habile et séduisante, cela ne veut pas dire qu'elle n'est pas un artéfact²⁵.

5.3. Le chapitre suivant analyse « L'ombre des arbres... » de Verlaine (*Romances sans paroles*, « Ariettes oubliées », IX), et sa mise en musique par Debussy. Le troisième « distique » du poème, « Combien, ô voyageur, ce paysage blême / Te mira blême toi-même », présente un certain nombre de traits formels et sémantiques spéciaux, qui mettent « en relief le prototype de l'image du *reflet dans l'eau* par évocation » (p. 159). Il s'agit ici davantage d'un effet de sens local que d'une « évocation » au niveau d'une forme globale.

Notes de lecture

Choi-Diel pense trouver cette dernière, encore une fois, dans l'espace graphique du poème : elle remarque que les compléments locatifs qui ferment les vers 1, 3 et 7 sont tous situés en fin d'alexandrins, donc sur une même ligne verticale ; le dernier de ces compléments, « dans les hautes feuillées », se trouve au bas de l'espace occupé par le texte, juste avant « Tes espérances noyées », au dernier vers. Elle en conclut : « on a *les hautes feuillées* qui ne sont plus en l'air, mais reflétées dans l'eau où le voyageur se mire. *Les espérances*, quant à elles, sont tombées à l'eau, rappelant par là l'expression idiomatique "c'est tombé à l'eau" » (p. 154). Ce qui est certain, c'est il y a un jeu d'opposition entre le haut et l'aérien suggérés par « les hautes feuillées », et le bas et le subaquatique impliqués par « noyées » au vers suivant.

Dans son analyse métrique du poème, l'auteur prétend (p. 166, note 6) utiliser le code de notation métrique proposé par B. de Cornulier (1988 et 1995), mais ce n'est pas le cas, puisqu'elle note, par exemple, l'alexandrin par un « 12 », et non par un « C » (voir p. 148).

Elle remarque « l'absence de l'épigraphe de Cyrano de Bergerac dans la mise en musique de Debussy » (p. 155). On voit mal comment une épigraphe, qui par définition appartient à l'écrit, pourrait apparaître dans une pièce musicale. Pourtant, Choi-Diel en tire des conséquences, puisque, selon elle, cette absence de l'épigraphe dans la musique répond « à l'idée de Dominicy selon laquelle le discours poétique mobilise avant tout le processus d'évocation, au détriment de la description » (p. 164). Par ailleurs, on notera que cette épigraphe figure sur la partition, telle qu'elle est donnée par l'auteur (p. 156-157).

Quoiqu'elle relève un certain nombre d'« homologues » entre le texte de Verlaine et la musique de Debussy, Choi-Diel remarque que le compositeur a préféré mettre en équivalence les expressions « parmi les ramures réelles » et « dans les hautes feuillées » avec « comme de la fumée », et non avec « dans la rivière embrumée », comme Verlaine (voir p. 162) ; elle ne parvient pas à expliquer cette différence. Bien que lacunaire, ce résultat est assez intéressant, et plutôt rassurant, car il permet de relativiser le vice de méthode que j'ai dénoncé *supra* (§ 4.3.) à propos de la recherche d'une homologie entre le texte et la musique.

5.4. Le dernier chapitre du livre est une analyse de « Soupir » de Mallarmé (*Poésies*), et de ses mises en musique par Debussy et par Ravel.

Choi-Diel rappelle d'abord qu'une des sources possibles du poème est un texte en prose de Mallarmé, intitulé « Charles Baudelaire » (*Symphonie littéraire*, II), et procède à une comparaison des deux textes (p. 170-173).

Notes de lecture

L'auteur voit dans « Soupir » « l'évocation générale d'une transformation du rêve idéal (l'âme sœur, l'Azur) en illusion (son reflet dans l'eau) » (p. 179).

L'analyse des musiques de Ravel et Debussy montre qu'elles reprennent « en général la structure globale du texte et au moins celle des parallélismes de surface qui sont les plus évidents, en les "traduisant" [...] par des parallélismes musicaux tout aussi évocateurs » (p. 193). En particulier, les points structuraux suivants sont repris communément par les deux compositeurs : le mouvement ascendant puis descendant du poème ; un point culminant au vers 5 ; un bouclage du texte sur lui-même ; plus discrètement, une symétrie en miroir entre les deux parties (voir p. 193). « Mais la manière dont les musiciens construisent l'évocation [...] est différente » (p. 193), et les techniques utilisées pour mettre en valeur les aspects structuraux du texte divergent.

5.5. A la deuxième moitié du livre, sa partie analytique, on ajoutera l'étude des « Reflets dans l'eau » de Debussy, intégrée à la première partie (p. 66-69 et 109-114), mais qui constitue déjà une véritable analyse formelle et « cognitive » originale. C'est même la seule analyse purement musicale de l'auteur.

6. Remarques de détail

Avant de conclure, quelques remarques accessoires.

Le vocabulaire technique donne lieu parfois à quelques flottements, comme l'hésitation entre « suiréférentialité » et « autoréférentialité », p. 46, ou l'expression « les deux rimes » (p. 150) pour désigner les deux instances d'une même rime. Cependant, le livre est dans l'ensemble très bien écrit, dans une langue agréable et souvent même savoureuse. Il y a peu de coquilles. On note toutefois, de manière sporadique, quelques maladroresses (plutôt qu'erreurs) de français. Ces maladroresses sont gênantes quand elles font partie d'une définition ; ainsi quand il est dit, p. 19, que « *les êtres humains sont dotés d'une capacité à construire mentalement des objets perçus...* » (italiques de l'auteur) ; il me semble qu'on ne peut au mieux construire mentalement que des *représentations* d'objets.

On relève aussi une erreur de nature scientifique, p. 51, où les principes basiques de la métrique du chinois classique sont assimilés à des caractéristiques de l'ensemble des métriques tonales !

En ce qui concerne le traitement du schwa en fin de vers dans la poésie, on relève une confusion. Choi-Diel affirme que « le e muet à la fin du

Notes de lecture

vers ne compte pas pour une syllabe selon les règles de la versification classique » (p. 155). Le schwa de fin de vers ne rentre certes pas dans la mesure du mètre, mais il est néanmoins pertinent pour la rime et pour le genre du vers ; on ne peut donc dire qu'il « ne compte pas pour une syllabe » (voir à ce sujet Cornulier 1997).

7. Conclusion

On a souvent le sentiment, en lisant cet ouvrage, que l'auteur cherche à affermir ses hypothèses par des exemples bien choisis, sans jamais essayer d'en montrer les limites par un travail de réfutation. On ajoutera que les propositions théoriques sont rarement exprimées de manière suffisamment explicite pour pouvoir donner lieu à une tentative de falsification rigoureuse. C'est une des faiblesses les plus graves de l'ouvrage.

Toutefois ce livre mérite d'être lu. En effet, il constitue à sa manière une sorte d'introduction, très claire, à des champs scientifiques rarement connus d'une même personne (la poétique ruwetienne, la théorie des parallélismes et les méthodes en musique, les recherches sperbériennes sur le symbolisme, la théorie de l'évocation, sans parler de la sémantique du prototype ou de la théorie polyphonique de l'énonciation de Ducrot)²⁶, et dont le rapprochement ouvre pourtant des perspectives prometteuses. Les articles de Ruwet sur les équivalences linguistiques et les effets de sens spécifiques qui en découlent méritent en effet d'être lus parallèlement aux travaux de Dan Sperber, chacune de leurs œuvres s'éclairant mutuellement. Les recherches sur le « symbolisme » dans le domaine musical ouvrent aussi des voies nouvelles et stimulantes.

Jean-Louis Aroui
Université Paris VIII
CNRS (UMR 7023)

Notes de lecture

NOTES

1. Je remercie In-Ryeong Choi-Diel et Walter De Mulder pour leurs remarques sur des versions antérieures de ce texte, qui m'ont conduit à nuancer ou à préciser un certain nombre de critiques.

2. C'est à dire le souci de la finalité de l'objet étudié (vers quoi tend-il ?)

3. Il s'agit du recours à l'étude quantitative d'un large corpus, pour expliciter les spécificités d'un fragment linguistique.

4. Il s'agit des deux vers « Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville », où l'agrammaticalité du premier vers (le verbe *pleurer* requiert en principe un sujet animé) est subsumée par le parallélisme massif avec le vers suivant : le second vers, pour ainsi dire, projette sa construction grammaticale sur le premier vers.

5. Sperber désigne ainsi la suspension de l'interprétation d'une représentation conceptuelle que l'on suppose vraie, « sans la confronter aux autres propositions synthétiques qui sont susceptibles de la valider ou de l'invalider » (1974 : 111).

6. *Romances sans paroles*, « Ariettes oubliées », III.

7. *Romances sans paroles*, « Aquarelles ».

8. C'est ici un cas de ce que Georges Kleiber (1994 : 136-176) appelle « métonymie intégrée ».

9. On trouve aussi chez Sperber & Wilson (1989 : 333-336) un certain nombre d'idées sur les « effets poétiques » qui rappellent singulièrement les thèses de Ruwet.

10. Voir Droit & Sperber (1999 : 17-18), et surtout Chomsky (1990).

11. Voir Vandeloise (1991).

12. Voir Droit & Sperber (1999 : 21-22), et pour un développement Sperber (1996, chap. 6).

13. Voir Sperber & Wilson (1989 : 103-104 et 112-113).

14. Voir Sperber & Wilson (1989 : 137-138, 143-144 et 277-278) ; voir aussi Choi-Diel (2001 : 90).

15. L'exemple du slogan est emprunté à Sperber.

16. Je n'ai pas la place ici de présenter de manière détaillée les points qui sont spécifiques au travail de Dominicy. Sur la substitution du couple *évocation/description* (Dominicy) au couple *évocation/convocation* (Sperber), voir Aroui (1996).

17. Voir son analyse de « Dernière heure » de Cendrars (*Dix-neuf poèmes élastiques*, 10), poème qui d'après lui « "se présente" comme évoquant le prototype de l'évasion » (Dominicy 1992 : 133).

18. Apollinaire, *Le Bestiaire*.

19. Choi-Diel (communication personnelle) envisage les relations entre le travail de Ruwet et la théorie de l'évocation par une métaphore végétale : elle conçoit le poème à la manière d'un arbre, dont les branches, brindilles et feuilles sont infiniment riches et variables, cependant que le tronc reste unique et central ; c'est aussi sur ce tronc que s'appuient les ramifications supérieures de la plante. L'évocation est ainsi le « tronc » du poème, cependant que les effets de sens dont parle Ruwet sont des éléments plus locaux, des « feuilles », qui peuvent, ensemble, jouer un rôle important dans la beauté du poème (de l'arbre), mais qui ne nous disent pas grand chose de ce qui est profondément constitutif du texte. Cette métaphore ne

Notes de lecture

résout pas le problème de l'identification posée par Choi-Diel (p. 72) entre les effets de sens ruwetiens et la chose évoquée.

20. Jakobson : « J'ai souvent répété que je suis pour l'autonomie, mais contre l'isolationnisme. L'autonomie implique l'intégration. [...] Il y a interdépendance partout. [...] Moi, je me sers beaucoup d'un concept que les spécialistes de la Gestaltpsychologie ont lancé et qui a un très bon terme en allemand : c'est *das Teilganze*, c'est-à-dire une totalité fractionnelle, une totalité partielle, c'est-à-dire qui est totalité par rapport aux parties qui la forment, et qui est une partie par rapport aux totalités plus larges » (interview du 14/09/1974 pour la télévision française (Marchand/Beuchot 1972-1974), diffusée sur La Sept en septembre-octobre 1990).

21. Voir aussi, sur ce sujet, p. 197, §. 2.

22. Choi-Diel (remarque personnelle) conteste ce point de la manière suivante : « C'est oui pour la communication ordinaire, mais non pas pour celle de la poésie (voir p. 41, note 6). Je dirai qu'à la différence du discours ordinaire au sens strict ou de l'écriture descriptive, le discours poétique crée un pouvoir évocateur optimal avec des matériaux minimum, au prix d'un effort supplémentaire, lors de son interprétation. Cela peut expliquer les phénomènes connus de la condensation poétique qui suscite tant de commentaires et interprétations diverses ». Ce propos est juste, sauf quand il dit que le mien ne s'applique pas au discours poétique. Le principe de pertinence est très général, et englobe les deux types de communication que mentionne Choi-Diel. Si les effets sont riches, l'effort à produire sera nécessairement plus important (l'émergence et la perception des effets s'accompagnant nécessairement d'un travail intellectuel) ; mais l'effort qui, proportionnellement à ces effets, sera le moindre, sera toujours le meilleur ; ce que semble reconnaître Choi-Diel. C'est en cela qu'on peut dire qu'un énoncé poétique est « pertinent ». Si l'énoncé poétique était coûteux à produire sans effets proportionnels, il ne serait pas pertinent, puisqu'il échapperait au principe de pertinence. J'ai souvent pu tester, dans mon travail de chercheur ou d'enseignant, la grande valeur du principe de pertinence appliqué au sens dans le discours poétique. Si on ne l'applique pas, on tombe dans le délire interprétatif. Mon analyse du « Spleen » de Verlaine est pertinente à la condition qu'on ne puisse pas en proposer une autre qui soit plus économique au niveau de l'effort à produire.

23. *Poèmes saturniens*, « Paysages tristes », I.

24. Le nombre placé en indice devant le mot cité indique sa position dans le poème (ici, le seizième vers).

25. Sur ce poème, on lira l'analyse récente de Bauer (2003).

26. A propos de cette dernière, on s'étonnera du terme « locuteur-poète » qu'utilise Choi-Diel (p. 94, 98, 130, 146...) pour désigner ce que Ducrot (1984) appelle le « locuteur en tant qu'être du monde » ; ce terme laisse supposer que le locuteur est un poète, et par conséquent encourage à l'identifier à l'auteur du poème, le « sujet parlant » de Ducrot. La confusion se perpétue du côté des marques de la deuxième personne quand Choi-Diel nous dit que celles-ci peuvent « renvoyer aussi bien au poète qu'à son lecteur », chose qui peut arriver, effectivement, mais plutôt exceptionnellement ; les allocutaires fictifs ou non déterminés sont nombreux en poésie (ce sont même couramment des inanimés).

Notes de lecture

RÉFÉRENCES

- AROUJ J.-L., 1996, « L'interface forme/sens en poétique (post-)jakobsonienne », *Langue française*, 110, p. 4-15 (bibliographie collective p. 118-125).
- BAUER F., 2003, « Une voix et un paysage triste. Prosodie, syntaxe et strophe dans deux poèmes sans strophes », in AROUJ J.-L. (éd.), *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, p. 351-364.
- CHOI-DIEL, I.-R., 1998, *Evocation et cognition. Le reflet dans l'eau en poésie et en musique à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle*, Thèse de doctorat régime unique, Linguistique générale, Saint-Denis, Université Paris VIII.
- CHOI-DIEL, I.-R., 2001, *Evocation et cognition. Reflets dans l'eau*, préface de Marc Dominicy, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Sciences du langage », 2001.
- CHOMSKY N., 1990, « Sur la nature, l'utilisation et l'acquisition du langage », trad. de J.-Y. POLLOCK, *Recherches linguistiques de Vincennes*, 19, p. 21-44.
- DE CORNULIER B., 1988, « Conventions de codage des structures métriques : pour une grammaire des strophes », *Le Français Moderne*, 56, 3/4, p. 223-242.
- DE CORNULIER B., 1995, *Art poétique*, Presses Universitaires de Lyon.
- DE CORNULIER B., 1997, « Voyelle fondamentale, énonciation pendante et représentation de constituant », tapuscrit, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, C.E.M., 12 p.
- DOMINICY M., 1990, « Prolégomènes à une théorie générale de l'évocation », in VANHELLEPUTTE M. & SOMVILLE L. (éds), *Sémantique textuelle et évocation*, Louvain, Peeters, p. 9-37.
- DOMINICY M., 1992, « Pour une théorie de l'énonciation poétique », in DE MULDER W., SCHUEREWEGEN F., TASMOWSKI L. (éds), *Énonciation et parti pris*, Amsterdam, Rodopi, p. 129-142.
- DOMINICY M., 1994a, « L'évidentialité en poésie », *Projet ARC, « Typologie textuelle et théorie de la signification »*, rapport de recherches 3, Université Libre de Bruxelles, 24 p.
- DOMINICY M., 1994b, « Du style en poésie », in MOLINIÉ G. et CAHNÉ P. (éds), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, P.U.F., p. 115-137.
- DROIT R.-P., SPERBER D., 1999, *Des idées qui viennent*, Paris, Odile Jacob.
- DUCROT O., 1984, *Le dire et le dit*, Minuit, Paris.
- JAKOBSON R., 1963, *Essais de linguistique générale*, tome 1, traduit de l'anglais par Nicolas RUWET, Paris, Minuit.
- KLEIBER G., 1994, *Nominales. Essais de sémantique référentielle*, Paris, Armand Colin.
- MARCHAND J.-J., BEUCHOT P., 1972-1974, *Roman Jakobson*, O.R.T.F., service « Archives du XX^e siècle », Paris [diffusé en septembre-octobre 1990 sur La Sept].
- MOLINO J., GARDES-TAMINE J., 1988, *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 2, *De la strophe à la construction du poème*, Paris, P.U.F., coll. « Linguistique nouvelle ».

Notes de lecture

- RUWET N., 1972, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil.
- RUWET N., 1975, « Parallélismes et déviations en poésie », in KRISTEVA J., MILNER J.-C. et RUWET N. (éds), *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Seuil, p. 307-351.
- RUWET N., 1980, « Malherbe : Hermogène ou Cratyle ? », *Poétique*, 42, p. 195-224.
- RUWET N., 1981a, « Linguistique et poétique. Une brève introduction », *Le Français Moderne*, 49 :1, p. 1-19.
- RUWET N., 1981b, « Musique et vision chez Paul Verlaine », *Langue française*, 49, p. 92-112.
- SPERBER D., 1974, *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann.
- SPERBER D., 1979, « La pensée symbolique est-elle pré-rationnelle ? », in M. IZARD & P. SMITH (éds), *La fonction symbolique*, Paris, Gallimard, p. 17-42.
- SPERBER D., 1996, *La contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture*, Paris, Odile Jacob.
- SPERBER D., WILSON D., 1989, *La pertinence*, traduit de l'anglais par A. GERSCHENFELD et D. SPERBER, Paris, Minuit.
- VANDELOISE C., 1991, « Autonomie du langage et cognition », *Communications*, 53, p. 69-101.

[10. *Triolet*]

« Les triolets de Verlaine : métrique, datation, attributions »,

à paraître dans la *Revue des Sciences Humaines*,

numéro spécial ‘Forces de Verlaine’,

sous la direction de Yann FRÉMY, octobre-décembre 2006.

22 pp.

JEAN-LOUIS AROUI

Les triolets de Verlaine : métrique, datations, attributions

0. L'origine commune du rondeau, du rondel et du triolet n'a jamais été un mystère.¹ À ce jour, ces formes n'ont fait l'objet d'études historiques approfondies que pour la période des XIV^e et XV^e siècles (Lote 1951 : 235-238 et 290-304, Poirion 1978 [1965] : 317-360, Chatelain 1974 [1907] : 199-221). Grammont (1965 [1908] : 94) affirme que le triolet « n'est plus sorti de l'usage depuis » le XVII^e siècle (époque où il était en vogue dans la poésie satirique) ; il semble avoir piqué cette idée à Le Goffic & Thieulin (1897 : 135), qui écrivent la même chose, presque dans les mêmes termes, mais qui ne mentionnent malheureusement pas leurs sources. Georges Lote (1991 : 141, 146 ; 1996 : 97-99) soutient le contraire. D'après lui, la vogue du triolet au XVII^e siècle a été brève, et après cette date il n'a plus été pratiqué que de manière marginale. Ces informations incompatibles mériteraient d'être éclairées par des recherches détaillées. Les courtes études d'Elwert (1965 : 171-173) et de Gros/Fragonard (1995 : 43-46) dressent un historique global du rondeau, du rondel, du triolet et de leurs appellations, mais ne

¹ Cet article s'insère dans une étude globale des macrostructures métriques et poétiques de Verlaine (Aroui 1996 et 2002). Je remercie Steve Murphy pour ses quelques remarques sur l'avant-dernière version de cette étude.

contiennent naturellement que peu d'informations sur les usages du triolet au XIX^e siècle. Cette forme fixe, pour cette époque, reste mal connue, à défaut de recensions systématiques.

Le triolet a pour particularité de pouvoir former un poème à lui tout seul ou d'être une simple strophe, à l'intérieur d'un poème constitué d'une multiplicité de triolets. Ci-dessous, je distinguerai ces deux catégories en parlant de *triolet-poème* et de *triolet-strophe*.

Au XIX^e siècle, si Alfred de Musset a été le réintroduteur de ce que nous appelons le *rondeau*, il semble que ce soit à Théodore de Banville que revient le mérite d'avoir recommencé à composer des triolets. Il s'en est d'ailleurs vanté : « C'est moi qui ai ressuscité le vieux Triolet, petit poème bondissant et souriant, qui est tantôt madrigal et tantôt épigramme, et mon idée a eu tant de succès que le genre est redevenu populaire, on a fait des Triolets aussi nombreux que les étoiles du ciel » (*Commentaire sur les Odes funambulesques*, 1873, repris dans Banville 1995 : 282). Depuis ses débuts littéraires jusqu'à 1868, Banville n'a cessé de composer dans cette forme, goûtant particulièrement la catégorie « triolet-poème ». Ses deux premiers triolets (triolets-poèmes) sont publiés en 1842 dans son premier recueil de vers, *Les Cariatides* (voir Banville 2000 [1842] : 281, 283, 533, 535), et subsisteront dans les différentes éditions du volume. Les sept suivants, toujours des triolets-poèmes, sont publiés dans des périodiques entre 1845 et 1847 ; ces textes ne sont pas signés, ou bien le sont d'un pseudonyme ; un seul est signé « T.B. » (voir Banville 1995 : 304-309, 583-588). Mais c'est dans les *Odes funambulesques*, publiées pour la première fois en 1857, que Banville va véritablement relancer le triolet. Dans l'édition de 1859, celle qu'a sans doute connue Verlaine, le recueil contient 14 triolets-poèmes (dont deux cités en note) et deux pièces constituées de triolets-strophes (l'une en contient deux, l'autre six) (voir Banville 1995 : 173-192, 299-300, 385-386, 526-536). En 1865, Banville publie un^e poème constitué de deux triolets-strophes, dans l'*Almanach de la Société des Aqua-fortistes* (texte dans Banville 1996 : 376). Enfin, en 1868, il publie dans *Le Charivari* neuf triolets-poèmes, dont huit seront repris en 1869 dans les *Nouvelles Odes funambulesques* (qui deviendront à partir de 1875 les *Occidentales*) (Banville 1998 : 102-106, 246, 346-350).

Parallèlement à la question formelle, une bonne connaissance de l'histoire du vocabulaire technique est indispensable. En effet, le

LES TRIOLETS DE VERLAINE

3

sens figé et clairement défini des notions de *rondeau*, de *rondel* et de *triolet* est relativement tardif. Aux XIV^e et XV^e siècles, les deux premiers termes avaient un sens assez flou, et pouvaient parfois se substituer l'un à l'autre (voir Kooijman 1980). Le mot de *triolet* est plus récent, et ne se rencontre pas avant la fin du XV^e siècle (voir Kastner 1904 : 23, Lote 1991 : 140) ; mais on l'utilise, alors et depuis, pour désigner une forme qui remonte au XIII^e siècle (Elwert 1965 : 172). En 1554, Boissière (1972 : 10) appelle cette forme le « rondeau en triolet ».

Sur le plan théorique, quelques études de la dernière décennie ont largement fait progresser notre compréhension de la métrique du triolet et de sa parenté formelle avec le rondeau et le rondel (Cornulier 1992, Aquien 1993, Chataigné/Cornulier 1994), mais aussi de ses points communs avec une forme folklorique telle que le *rabé-raa* (Cornulier 1996).

On sait que le schéma rimique du triolet est (abaaabab), et son schéma de répétitions standard (ABØAØØAB) (où les lettres majuscules notent une répétition complète des vers, et le signe Ø une absence de répétition). Le mètre employé est généralement l'octosyllabe. Les métriciens distinguent toujours soigneusement la rime de la répétition, un mot (et *a fortiori* un vers) ne pouvant rimer avec lui-même. De ce point de vue, on pourrait être tenté de noter le schéma rimique du triolet par la formule (abaØabØØ), qui rend compte de ce que les vers répétés ne riment pas. Mais il n'est pas certain qu'un pareil schéma soit pertinent, un même vers pouvant être à la fois considéré comme rimant ou comme non-rimant, selon le point de comparaison. Par exemple, si le vers 4 d'un triolet est incontestablement en relation de répétition, et non de rime, avec le premier vers, on peut concevoir qu'il est en relation rimique avec les vers 3 et 5, qui lui sont adjacents. L'analyse est encore compliquée par la pertinence du niveau modulaire (les paires de vers) dans la constitution des rimes et des répétitions (Cornulier 1992).

1. 1867 : les triolets-poèmes

1.0. Le corpus des triolets de Verlaine (ou possiblement de Verlaine) se répartit en quatre ensembles bien distincts.

Le premier prend place en 1867 et ne comprend que deux triolets : « Sur M. Barbey d'Aurevilly. Triolet » et « L'oncle Tom

avec miss Ada, ... ». Ces pièces ont la particularité, banale pour une forme fixe, de constituer des poèmes complets et indépendants (*triolet-poèmes*).

Le premier de ces poèmes n'apparaît pas dans les différentes éditions des œuvres complètes. On en trouve le texte dans Murphy (2003 : 174). Le second est rapporté dans les œuvres complètes avec le titre fautif « Fragments I » (Verlaine 1959 : 140, 1989 [1962] : 126, 1992 : 621). L'édition de la 'Pléiade' et l'édition 'Bouquins' aggravent leur cas en insérant un blanc après le quatrième vers du poème (l'édition du 'Club du meilleur livre' y était sujette à un changement de page).

1.1. « Sur M. Barbey d'Aurevilly. Triolet » a été publié dans *La gazette rimée* n° 1 (20 février 1867, p. 15). Le poème n'est pas signé, mais son attribution à Verlaine est authentifiée par le témoignage de Louis-Xavier de Ricard (voir Murphy 2003 : 174). Il s'agit d'une réaction moqueuse aux « Trente-sept médaillonets du Parnasse » publiés par Barbey dans *Le Nain jaune* en novembre 1866. Le numéro 1 de *La gazette rimée* fait richement écho au texte de Barbey ; on y trouve notamment une pièce très spirituelle du directeur de *La gazette*, Robert Luzarche (pp. 13-14), qui, sur le « Prince des éreinteurs », s'interroge : « Pourquoi faut-il, hélas ! que le ciel l'ait fait naître / Avec une poutre dans l'œil ? ».

Métriquement, le poème de Verlaine est un triolet tout ce qu'il y a de plus standard : huit octosyllabes rimés (abaaabab), avec alternance en genre, et avec un schéma de répétition (ABØAØØAB). Seul point remarquable : c'est la rime b qui est de genre féminin, ce qui conduit le poème à se terminer sur une fin de vers féminine.

1.2. « L'oncle Tom avec miss Ada... » existe dans deux versions différentes. L'une est rapportée par Lepelletier dans son *Paul Verlaine* (1982 [1923] : 83), l'autre a été publiée dans *La gazette rimée* n° 3 (20 avril 1867, p. 48). Les différentes éditions des *Œuvres complètes* ne donnent malheureusement que le texte fourni par Lepelletier. Celui de *La gazette rimée* est dans Murphy (2003 : 170). Sur le plan métrique, les deux versions sont construites de la même manière : le mètre est l'octosyllabe, les deux rimes utilisées alternent en genre, le schéma rimique est classiquement (abaaabab) et le schéma de répétition (ABØAØØAB). Le poème se ferme à nouveau sur une terminaison féminine. Ce triolet fait allusion à une photo qui circulait à l'époque, représentant Alexandre Dumas avec sa maîtresse

LES TRIOLETS DE VERLAINE

5

Ada Menken. Murphy (2003 : 168-173) en a publié une étude très intéressante.

2. 1890-1893 : les triolets-strophes

2.0. On a vu ci-dessus que le triolet-strophe avait été fort peu pratiqué par Banville. Il semble que l'auteur qui a popularisé cette forme soit Alphonse Daudet, avec une pièce des *Amoureuses*, bien connue en son temps, « Les Prunes » (voir Banville 1935 [1871] : 211-212, Dorchain s.d. [1905] : 389). On trouve le poème de Daudet dans Voisset (1997 : 130). Le recueil de poésies de Daudet, publié pour la première fois en 1858, a été réédité en 1873. Il est fort possible que « Les Prunes » aient été le modèle formel des poèmes de Verlaine où le triolet a été utilisé sous forme de strophe. Il est de tradition, en tout cas, d'en faire la source du « Pantoum négligé », qui, lors de sa publication le 24 août 1872 dans la *Renaissance littéraire et artistique*, était signé « Alphonse Daudet » (Verlaine 1989 [1962] : 1158). On sait que, dans sa jeunesse, Verlaine n'aimait pas Daudet ; il l'a même agressé dans la rue un soir d'ivresse (Petitfils 1994 [1981] : 59). Après sa conversion, Verlaine a beaucoup changé, et ses ennemis d'hier sont parfois devenus ses nouveaux modèles. Barbey d'Aurevilly, que Verlaine avait critiqué entre 1865 et 1867 dans trois articles (Verlaine 1972 : 612-622², 1997 : 29-31), et dont on a vu qu'il se moquait en 1867 à l'aide d'un triolet, a été plus tard encensé par le poète : dans *Les Poètes Maudits* (1884), il parle, à propos de Barbey, de « ce romancier merveilleux, ce polémiste unique, cet essayiste de génie, le premier sans conteste d'entre nos prosateurs admis » (Verlaine 1972 : 658), et reprendra la même formule deux ans plus tard dans *Les Mémoires d'un veuf* (Verlaine 1972 : 110). Voir aussi la notice élogieuse qu'il lui consacra dans *Les hommes d'aujourd'hui* (Verlaine 1972 : 781-784). Rien de tel avec Daudet : avant comme après sa conversion, Verlaine ne l'a jamais apprécié. Le *Voyage en France par un Français*, le plus réactionnaire de tous les textes de Verlaine (écrit en

² Cette édition, tout comme celle du 'Club du meilleur livre' (Verlaine 1959 : 68-79) reproduit le texte de l'édition Messein des *Œuvres posthumes*, plutôt que celui paru initialement dans *L'Art*, et contient de nombreuses erreurs (voir Murphy 1994).

1880), déclare que « s'il est un rateur et un raté de l'esprit, c'est bien lui, c'est bien ce poète des "prunes", une ineptie plus bête encore que les salons où elle fit fortune, ce conteur, ce crotteur de riens, le pondeur de petits articles faussement précieux sur de trop vraies banalités, le raccourci, le bossu mièvre aux airs jolis, — subitement décampi, dégingandé, dévoyé en ce romancier diffus, puérilement anecdotique, d'une langue pillée partout, et lourde de tous emprunts sans aucune solidité d'unité » (Verlaine 1972 : 1040-1041). J'interromps la citation, mais le propos continue sur le même ton sur toute une page... Le seul texte verlainien un peu positif sur Daudet, mais sans doute teinté d'ironie, est un court passage de la notice des *Hommes d'aujourd'hui* consacrée à André Theuriet : « le roman nous a trop pris de poètes. M. Alphonse Daudet, par exemple, mérite certes son prodigieux succès, mais qui sait si l'aigre cigale bien soi des AMOUREUSES (rappelez-vous *Les Prunes*, *Les Rossignols du cimetière*, particulièrement), n'eût pas donné quelque très piquant concert plus savoureusement méridional encore que ses *Mœurs parisiennes*, et ce, dans un français alerte, vif, comme découpé, comme dentelé d'ombres nettes par cet endiablé soleil de sa Provence ? » (Verlaine 1972 : 868).

Les trois poèmes dans lesquels Verlaine, à partir de 1890, a employé le triolet-strophe, sont un texte érotique et deux pièces de circonstance. On peut se demander si la reprise de la forme popularisée par Daudet dans ce genre de textes n'a pas quelque chose d'ironique. Mais la réponse à cette question me semble négative, le triolet étant depuis le XVII^e siècle associé à la poésie légère ou satirique.

Parallèlement à Daudet, on ne peut ignorer le modèle qu'a pu être Rimbaud, qui a utilisé le triolet-poème dans son « Cœur volé » (Rimbaud 1999 : 377-399, 2002 : 254/528, 271-272/532, 300/542, 483/647-648). D'autres triolets-strophes inconnus de moi ont probablement été publiés à l'époque, et peut-être lus par Verlaine.

2.1. Chronologiquement, le premier poème à triolets-strophes de Verlaine est une pièce de *Femmes* (1890) : « Triolets à une vertu pour s'excuser du peu ». Je suis la version donnée par l'édition de la Pléiade (Verlaine 1989 : 1389) qui, sans être claire à ce sujet, semble adopter le texte de la deuxième édition de *Femmes*, en corrigeant les coquilles à la lumière des manuscrits. L'édition de *Femmes* proposée par Jean-Paul Corsetti et Jean-Pierre Giusto (Verlaine 1990) a un

LES TRIOLETS DE VERLAINE

7

intérêt documentaire évident parce qu'elle se base pour l'essentiel sur un manuscrit antérieur à la première édition, mais son texte ne peut être pris comme référence, puisqu'il ne s'agit pas d'une mise au net.

« Triolets à une vertu pour s'excuser du peu » contient cinq triolets successifs. Leur construction est parfaitement régulière : schéma rimique (a b a a b a b) et schéma de répétitions (A B Ø A Ø Ø A B). Le seul mètre employé est l'octosyllabe. On remarque que l'alternance en genre est continue : elle se produit à l'intérieur de chaque triolet, mais aussi dans le passage d'un triolet à l'autre. Chaque triolet s'achève sur une terminaison féminine qui, encore une fois, contrevient à la tendance habituelle à finir les strophes sur une fin de vers masculine. Les rimes se renouvellent dans le passage d'une strophe à l'autre, sauf que le premier et le troisième triolet partagent une même rime masculine en [ã(t)] (je note entre parenthèses la consonne virtuelle qui, sans être prononcée, est pertinente pour la rime). La rime *stricto sensu* est identique, mais les terminaisons se distinguent par leur consonne d'appui : la PGCT (« plus grande commune terminaison » — Cornulier 1997 : 4, note 6, 1999 : 49) est [mã(t)] strophe 1, et [xã(t)] strophe 3. Cette rime ne se distingue de la couleur a de la strophe 5 que par sa consonne virtuelle (rime en [ã(z)], PGCT en [tã(z)]). Pour clarifier ces propos, voici la liste des mots-rimes des strophes 1, 3 et 5 de ce poème :

strophe 1	strophe 3	strophe 5
sentiment	grand	temps
force	vie	règne
aucunement	garant	battants
sentiment	grand	temps
bontément	rend	contents
écorce	d'envie	saigne
sentiment	grand	temps
force	vie	règne

2.2. Les triolets-strophes suivants sont constitutifs d'un poème de la deuxième édition de *Dédicaces* (1894), publié pour la première fois en 1893 sous le titre « Choses d'Amour » : « A E... II. À propos d'un petit panier qu'il avait démoli au bras d'une dame dans un moment de vivacité » (texte dans Verlaine 1989 [1962] : 591-592).

La pièce est formée de six triolets. L'alternance en genre est continue, chaque fin de strophe étant, à nouveau, féminine. Une nouvelle fois, les triolets sont formés d'octosyllabes, rimés classiquement (abaaabab) ; le schéma de répétition est très généralement (ABØAØØAB), sauf aux strophes 4 et 6. À la strophe 4, le septième vers varie très légèrement à son initiale par rapport au premier et quatrième vers (on a « Oui, comme autrefois le phénix », au lieu de « Et, comme autrefois le phénix »). Le schéma de répétition pour cette strophe est donc (ABØAØØaB) (où la lettre minuscule précise que la répétition ne s'étend pas sur tout le vers, mais seulement sur une partie de sa fin). À la strophe 6, la variation est beaucoup plus importante. Le vers sept ne reprend que le dernier mot des vers 1 et 4, et le vers 8 ne répète que les mots situés sur les quatre dernières syllabes du vers 2. Le schéma de répétition de cette strophe est conséquemment (AbØAØØab).

On note encore dans cette pièce une particularité rimique. Les deux rimes constitutives du premier triolet, sont reprises à la fin du poème : la première réapparaît à l'avant-dernière strophe, la seconde à la dernière. Certains des mots de fin de vers sont de surcroît répétés. Ces répétitions concernent aussi un certain nombre de mots de l'intérieur des vers. Voici les trois triolets concernés (strophes 1, 5 et 6 du poème) :

Il est mort le petit panier !
 Je l'ai détruit lors d'une scène.
 Irons-nous encore chez Vanier ?
 Il est mort le petit panier.
 Dire que ton œuvre, vannier,
 Je l'ai tuée aux bords de Seine !
 Il est mort le petit panier !
 Je l'ai détruit lors d'une scène.

[...] †

Nous irons encor chez Vanier
 Dans des buts peu problématiques.
 Encor qu'il semble le nier,
 Nous irons encor chez Vanier
 Avec cet énorme panier
 Plein de choses mal esthétiques.

LES TRIOLETS DE VERLAINE

9

Nous irons encor chez Vanier
 Dans des buts peu problématiques.

Et nous en reviendrons toujours
 Après avoir, sans plus de scène,
 Vidé vos querelles, amours,
 Et nous en reviendrons toujours,
 Après vous avoir jetés, lourds
 Soupçons et faux propos, en Seine,
 Aux vrais propos, mais pour toujours,
 Aux francs baisers sans plus de scène.

« Irons-nous encore chez Vanier ? » (strophe 1) trouve sa répétition partielle en même temps que sa réponse avec « Nous irons encor chez Vanier » (strophe 4) ; et « Avec cet énorme panier » (strophe 4) fait écho à « Il est mort le petit panier » (strophe 1). Quant à « Je l'ai détruit lors d'une scène » (strophe 1), les vers « Après avoir, sans plus de scène », et « Aux francs baisers sans plus de scène », à la dernière strophe, lui répondent. Ces vers font également allusion à la fin du poème « À E... I », qui précède immédiatement notre poème dans *Dédicaces* (Verlaine 1989 [1962] : 590-591), et qui se termine par ces lignes :

Si qu'au retour, sans plus de scène,
 Tout bonnement nous nous baisons.

Les mots « Vanier », « panier » et « vannier » apparaissent également à la rime dans ce poème (qui est un sonnet), les jeux d'échos et de répétitions se font par conséquent par delà les frontières qui séparent deux textes différents. Mais ces deux poèmes, d'un certain point de vue, n'en font qu'un, puisqu'ils constituent les deux parties de la pièce numérotée LIII dans *Dédicaces*.

2.3. Les derniers triolets-strophes du corpus verlainien sont constitutifs du poème « À F.-A. Cazals », publié dans *La Plume* le 1^{er} août 1893, puis repris dans le volume posthume *Invectives* (texte dans Verlaine 1989 [1962] : 950). Le schéma rimique de chaque strophe est standard : (abaaabab). L'alternance en genre est continue, le dernier vers des strophes est féminin (encore une fois). Le mètre est l'octosyllabe. Les deux premiers triolets présentent une même variation par rapport au schéma de répétition standard du

JEAN-LOUIS AROUI

10

triolet : leur quatrième vers ne répète que partiellement le premier vers (la répétition s'étalant au minimum sur le dernier mot). Le schéma de répétition adopté dans ces deux strophes est donc (ABØaØØAB). Ces deux strophes ont aussi la particularité d'avoir une même rime masculine (rime en [ɔʁ(t)]), et un même mot-rime « mort » :

Ils avaient escompté ma mort
 Qui n'arrivait pas assez vite.
 Pour quel vil et quel sale effort
 Avaient-ils escompté ma mort ?
 Ils voulaient te salir, toi, fort
 De mon amitié, point en fuite.
 Ils avaient escompté ma mort
 Qui n'arrivait pas assez vite.

Mais elle a fait faux-bond, ma mort,
 À tel type et telle drôlesse
 Près de mon lit, rués au bord.
 Elle a fait quel faux-bond, ma mort !
 J'allais de tribord à bâbord,
 Mais je vis, c'est le point qui blesse.
 Même elle a fait faux-bond, ma mort,
 À tel type et telle drôlesse.

Le troisième triolet est fortement déviant : le quatrième vers ne fait que rimer, sans entrer dans aucun schème de répétition :

Mon Cazals, tu sais qu'en dépit
 De tout je t'aime mieux qu'un frère.
 Cette amitié-là, sans répit
 Ni trêve, en crédit ou débit,
 Elle est au cœur qui la fourbit,
 S'il le faut, en arme de guerre.
 Mon Cazals, tu sais qu'en dépit
 De tout je t'aime mieux qu'un frère.

Le schéma de répétition de cette strophe est donc (ABØØØØAB). Cette particularité existait déjà dans la version de *La Plume* (voir les variantes dans Verlaine 1989 [1962] : 1319).

3. Les extraits cités dans « Ma candidature » (1893)

3.0. Dans l'article intitulé « Ma candidature » (publié le 25 octobre 1893 dans *La Revue Parisienne* — texte dans Verlaine 1972 : 425-428), Verlaine cite deux triolets siens, et deux vers d'un troisième, en les présentant comme « quelques fragments », ce qui laisse supposer que d'autres pièces du même genre furent composées. Voici comment il introduit ces textes : « Que ne *restai-je* Villon comme devant ! J'avais même commencé, à ce sujet, des triolets assez médiocres, je le confesse (cette littérature funambulesque que je pratiquai naguère encore assez bien m'abandonne, n'est plus dans ma plume, est-ce un mal ?) » (Verlaine 1972 : 427). Ces indications assez vagues ne permettent pas de dater les textes cités avec précision. La qualité « médiocre » des poèmes semble expliquée par le fait que la « littérature funambulesque » n'est plus maîtrisée par l'auteur, ce qui encourage l'attribution des vers à un passé récent. Par ailleurs, ces textes semblent avoir été écrits suite à la comparaison que l'on a faite entre Verlaine et Villon ; cette comparaison a commencé avec une allusion de Huysmans dans *À rebours* (1884). Quelques années plus tard, Jules Lemaître (1997 [1892]) a longuement comparé les deux poètes. Un article anonyme paru dans *L'Éclair* du 12 février 1890 commençait par un rapprochement semblable : « Ce n'est pas de ce matin qu'on s'est avisé que Pégase est un cheval qui porte son cavalier à l'hôpital, qui est présentement le domicile de M. Paul Verlaine, un des plus raffinés poètes de ce siècle. Il y est allé par une pente naturelle, comme il est allé en tant d'autres lieux que Villon aussi, son maître pour le désordre et le génie, en ces hasardeuses nuitées, hanta » (Lebesque 1890). Cet article anonyme, qui faisait aussi allusion à l'homosexualité de Verlaine³, était composé par Octave Lebesque, qui signait souvent ses textes de divers pseudonymes, notamment Caribert et Montorgueil (voir à ce propos les notes de Jacques Borel dans Verlaine 1972 : 1284-1285). Verlaine, par ses connaissances littéraires et journalistiques, a pu identifier facilement l'auteur des

³ « Il y a dans sa vie une lacune de quinze ans, elle fut pleine d'aventures qui donnent la clef de certains vers obscurs, — obscurs comme ces sonnets amoureux de Shakespeare, dont on redoute de connaître la dédicace ».

lignes que lui consacrait *L'Éclair*. Dès la parution de l'article, il a réagit en faisant insérer une lettre de protestation dans le numéro du journal du 14 février 1890. Dans cette lettre, Verlaine se défend de ce que ses « démêlés, très anciens, avec la justice, n'ont eu lieu qu'à propos de *purs actes de violence*, très regrettés et très expiés, d'ailleurs, mais *voilà tout, tout* ». L'article de *La Revue Parisienne*, qui contient les triolets, rappelle le fait : « l'affreux Caribert, à qui j'ai été, par suite d'une insinuation aussi odieuse que gratuite, forcé d'apprendre jadis que telle aventure judiciaire m'était arrivée par suite uniquement de violences » (Verlaine 1972 : 426). C'est un argument pour penser que les triolets cités dans « Ma candidature » ont peut-être été composés en 1890, en réaction à l'article de *L'Éclair*. Par conséquent, l'édition des *Œuvres poétiques complètes* de la Pléiade a tort d'indiquer entre crochets, à la fin des trois textes, la date de « [1893 ?] » (Verlaine 1989 [1962] : 986), un passé récent ne pouvant être exactement contemporain de la rédaction de l'article. Une bonne date à donner aurait été « 1890 ? » (et il eût fallu la placer en note, plutôt qu'à la fin du texte).

Un deuxième problème est de savoir si les extraits cités sont des triolets-poèmes ou des triolets-strophes. C'est difficile à dire, puisqu'ils sont entrecoupés de commentaires en prose. Les textes ont une unité thématique (il s'agit toujours de Villon), mais ce n'est pas un argument suffisant pour écarter l'hypothèse de triolets-poèmes. Toujours dans l'article, Verlaine qualifie ces textes de « versiculets ». Le terme peut renvoyer à une forme brève, et dans ce cas désigner des triolets-poèmes, mais peut tout aussi bien référer au côté léger (« funambulesque ») de ces vers, ce qui ne permet pas de trancher entre les triolets-strophes et les triolets-poèmes. Au niveau du genre des rimes, les deux triolets cités *in extenso* sont de même construction, et les deux vers extraits du troisième semblent témoigner d'une construction similaire. (*cf. infra*). C'est un argument qui tend à favoriser l'hypothèse de triolets-strophes ; mais l'argument reste très faible, quand on remarque que tous les triolets dont l'attribution à Verlaine ne fait pas de doute, qu'ils soient strophes ou poèmes, ont cette même construction gonique. On peut difficilement se fier à l'exemple de Villon, le triolet n'étant pas typique de lui (on ne lui attribue au mieux qu'un seul triolet), et sa poésie ne connaissant pas le principe de l'alternance en genre. Si l'on maintient l'hypothèse d'une composition en réaction à l'article de

LES TRIOLETS DE VERLAINE

13

L'Éclair, on préférera quand même l'idée de triolets issus d'un même poème : il me semble plus facile d'envisager un poème composé en réaction à un article de presse qu'une série de textes.

3.1. « J'idolâtre François Villon... » est classiquement composé de huit octosyllabes, avec un schéma rimique (abaaabab) et un schéma de répétition (ABØAØØAB). Les deux rimes sont de genre différent, le dernier vers est féminin.

3.2. « Je m'assimile volontiers... » est de construction tout à fait semblable.

3.3. « Pour imiter François Villon... » : les deux vers cités sont construits sur une même rime. Il ne peut donc s'agir des vers initiaux du triolet, ni des vers finaux. En principe, ce ne peuvent être que les vers 3-4, ou 4-5, ou 5-6. Verlaine aurait très bien pu citer ces deux vers dans le désordre, pour faciliter la clarté et la brièveté de sa citation. Mais on peut supposer qu'il l'aurait alors indiqué par des points de suspension ou une ligne de pointillés, puisqu'il emploie ces signes pour indiquer la troncation de la citation :

Pour imiter François Villon
Un « lingue » dans son pantalon...

Si les deux vers sont consécutifs, ils portent alors nécessairement la couleur a du schéma rimique standard du triolet, la couleur b n'ayant jamais deux instances consécutives dans ce schéma. Les deux vers étant à finale masculine, on peut préjuger un schéma gonique identique à celui des deux autres triolets cités dans l'article, ce qui renforce quelque peu l'idée de triolets-strophes issus d'un poème unique. Dans ce cas, on remarque que ce triolet a la même rime masculine que le premier cité (rime en [ɔ̃], PGCT en [lɔ̃]),⁴ et répète même l'un de ses mots-rimes, mais cela ne doit pas nous surprendre, puisqu'on rencontre déjà les mêmes phénomènes de répétition et d'isorimie dans les pièces « A E... II » (voir §. 2.2.) et « À F.-A. Cazals » (§. 2.3.).

⁴ On peut induire de cette PGCT que Verlaine prononçait *Villon* [vilɔ̃]. On sait pourtant, par les PGCT de François Villon lui-même, que l'auteur du *Testament* prononçait [vijɔ̃], ou [viʎɔ̃] (voir Lote 1955 : 234 et Fouché 1961 : 918).

4. Attributions

4.0. Les textes « Sur M. Barbey d'Aurevilly. Triolet » (§. 1.1.) et « L'oncle Tom avec miss Ada... » (§. 1.2.), parus dans *La gazette rimée*, ne sont pas signés. Leur attribution à Verlaine est rendue possible par les témoignages respectifs de Louis-Xavier de Ricard et de Lepelletier. Comme l'a fait remarquer Steve Murphy (2003 : 173), *La gazette rimée* contient d'autres triolets anonymes qui sont possiblement de Verlaine. En voici la liste :

— *La gazette rimée*, n° 2 (20 mars 1867), p. 32 : « Ponsard et Ponson » : un triolet-poème ;

— *La gazette rimée*, n° 3 (20 avril 1867), p. 48 : « L'univers » : un triolet-poème ;

— *La gazette rimée*, n° 5 (20 juin 1867), p. 79 : « Sur un rédacteur du Pays » : deux triolets-strophes ;

— *La gazette rimée*, n° 5 (20 juin 1867), pp. 79-80 : « Les francs-tireurs » : quatre triolets-strophes ;

— *La gazette rimée*, n° 5 (20 juin 1867), p. 80 : « Hernani » : un triolet-poème.

Il est tout à fait possible que les textes des numéros 2 et 3 de *La gazette rimée* soient de Verlaine : les seuls autres triolets des numéros 1 à 3 sont ceux de Verlaine dont il a été question ci-dessus. Peut-être notre poète a-t-il songé à donner à la revue une série de triolets, dont « Ponsard et Ponson » constituerait le deuxième volet, et « L'univers » le troisième. À ce titre, le triolet « Hernani » ferme peut-être l'ensemble. Un argument fort en faveur de cette hypothèse est que ces textes, assez systématiquement, ferment le numéro de *La gazette rimée* dans lequel ils sont inclus⁵. Ils semblent donc former une série, probablement soumise à *La gazette* par le même auteur. On ne peut exclure que les autres triolets soient aussi de Verlaine, mais par leur utilisation strophique, ils participent d'une autre stratégie éditoriale. Ils semblent étrangers à la série formelle cohérente que forment les triolets-poèmes.

⁵ La seule exception à cette particularité réside dans le premier de ces poèmes (*La gazette rimée* n° 1, p. 15), qui apparaît sur l'avant-dernière page de la livraison et est suivi d'un autre poème, toujours non signé (et constitué de trois quatrains d'octosyllabes). On a vu que l'attribution de ce triolet à Verlaine était certaine.

LES TRIOLETS DE VERLAINE

15

Ces triolets pourraient aussi être attribués à Léon Valade. En effet, celui-ci a publié, dans divers journaux, des centaines de gazettes rimées sous forme de triolets (strophes ou poèmes)⁶. Ces textes sont le plus souvent signés « Silvius », ce qui n'est pas le cas ici. De plus, sauf erreur de ma part, les triolets-gazettes de Valade ne sont pas antérieurs à 1872 (et leur composition se poursuit jusqu'à la mort de leur auteur). Par conséquent, l'emploi du triolet par Valade pour écrire une gazette rimée a probablement été inspiré par un usage similaire chez un poète antérieur, peut-être l'auteur des triolets-poèmes de *La gazette rimée* de 1867, c'est à dire, vraisemblablement, Verlaine.

Ci-dessous je donne une description formelle des triolets-poèmes seulement, dont l'attribution à Verlaine semble plus probante.

4.1. Voici le texte de « Ponsard et Ponson » :

Ponsard et Ponson.

J'aime Ponsard et Rocambole,
 J'aime aussi Lucrece et Ponson.
 Soit dit sans fard ni parabole,
 J'aime Ponsard et Rocambole.
 Oui, mais pour l'honneur et l'obole,
 Je me ferais mettre en tronçon.
 J'aime Ponsard et Rocambole,
 J'aime aussi Lucrece et Ponson.

Il s'agit d'un triolet-poème tout à fait standard par sa formule de rimes et son schéma de répétitions, qui ne se distingue des autres triolets de Verlaine que par son dernier vers masculin : l'alternance en genre est respectée, mais c'est la couleur b qui est masculine, et non la couleur a. La construction gonique rappelle donc celle des strophes classiques.

L'allusion au dramaturge François Ponsard (1814-1867) est compatible avec une attribution du poème à Verlaine, qui l'épingle dans un article, « Café de lettres », publié en 1884 dans *Lutèce* (texte dans Verlaine 1972 : 127-129). Il lui attribue un « *manque absolu de*

⁶ On les trouve rassemblés sous forme de coupures de journaux à la bibliothèque municipale de Bordeaux (MS 1646).

talent » (italiques siennes). Ponsard est l'auteur d'une *Lucrèce* (1843) qui fut perçue comme une répartition de la littérature classique au drame romantique. Décédé le 13 juillet 1867, Ponsard était encore vivant au moment de la publication du triolet de *La gazette rimée*. Le *Ponson* du poème est Pierre-Alexis Ponson du Terrail (1829-1871), inventeur du personnage de Rocambole, héros d'une trentaine de volumes parus en feuilletons qui a donné, non sans raisons, son nom à l'adjectif « rocambolesque ». L'allusion à ce personnage est bien dans le goût de Verlaine qui, quelques années plus tard, terminera un de ses pastiches de Coppée par le vers « La nuit vient : je m'endors et j'aime Rocambole. »⁷

4.2. « L'univers » se distingue par une présentation typographique spéciale, que j'ai reproduite ci-dessous :

L'univers

Veuillot enfin se fait ermite
 Et veut bêler avec les loups ;
 Inquiété par maint termite,
 Veuillot enfin se fait ermite.
 Il entretient sous la marmite
 Où nous cuirons, un feu très doux.
 Veuillot enfin se fait ermite
 Et veut bêler avec les loups.

J'ai respecté la lettrine du premier vers, qui permet peut-être d'expliquer l'étrange marge du vers 8. Le vers 2 est en relation de répétition avec le vers 8, et le typographe a possiblement fait une erreur de mise en forme en copiant le format d'un vers sur l'autre : du fait de la lettrine, les deux vers ont en effet à peu près la même marge typographique. Cette hypothèse est fragile, les deux marges n'étant pas tout à fait alignées l'une sur l'autre ; cependant je ne parviens pas à imaginer une autre explication à cette présentation typographique pour l'instant.

⁷ Il s'agit du poème dont l'incipit est « Bien souvent dédaigneux des plaisirs de mon âge », inséré dans une lettre à Valade en juillet 1871, puis repris quelques mois plus tard dans l'*Album zutique*.

LES TRIOLETS DE VERLAINE

17

L'Univers religieux était un journal dirigé par Louis Veuillot qui, après avoir été supprimé en 1861, avait recommencé à paraître en avril 1867. La critique de Veuillot, catholique ultra, s'accorde parfaitement avec les préoccupations politiques de Verlaine à cette époque. En effet, six mois après la publication du triolet, le poète saturnien a fait paraître un article à l'encontre de Veuillot, dans *La France Artistique* du 12 octobre 1867 (texte repris dans Verlaine 1997 : 39-40). Veuillot est également raillé dans « Qui veut des merveilles ? », revue de l'année 1867 signée Verlaine et Coppée.

La construction des rimes, des répétitions et du genre des rimes dans ce poème est la même que celle de « Ponsard et Ponson » (§. 4.1).

4.3. Voici enfin le texte d'« Hernani » :

Hernani

Voici revenir Hernani !
 Legouvé, Ponsard, à la porte !
 Biéville en vain dit : Nenni,
 Voici revenir Hernani !
 Gâteaux, votre règne est fini ;
 Ramollis, ça, vite qu'on sorte !
 Voici revenir Hernani !
 Legouvé, Ponsard, à la porte !

La reprise d'*Hernani* eut lieu le jour même de la sortie du numéro 5 de *La gazette rimée*, le 20 juin 1867. Verlaine a assisté à cette première, et lui a consacré un article élogieux (Verlaine 1972 : 624-625). La nouvelle mention de Ponsard dans le triolet encourage à penser que le poème est bien du même auteur que « Ponsard et Ponson » (§. 4.1).

Ce poème est construit à la manière de « Sur M. Barbey d'Aurevilly. Triolet » (§. 1.1.) et de « L'oncle Tom avec miss Ada,... » (§. 1.2.) : les schémas de rimes et de répétition sont réguliers, et c'est la rime a qui est masculine.

5. Conclusion

Les triolets de Verlaine qui nous sont parvenus ne sont pas nombreux et se répartissent en deux périodes bien distinctes de la production du poète :

Les premiers triolets sont composés en 1867 et publiés dans *La gazette rimée*. Ceux dont l'attribution à Verlaine est certaine (§§. 1.1. et 1.2.) ou probable (§§. 4.1., 4.2., 4.3.) sont des triolets-poèmes. On ne peut exclure toutefois la composition de triolets-strophes à la même époque (§. 4.0.).

Les triolets-strophes, ou possiblement tels, dont l'attribution à Verlaine ne fait pas de difficulté sont beaucoup plus tardifs. Ils sont tous datables de 1890 (§§. 2.1, 3.) ou de 1893 (§. 2.2., 2.3). Ils se caractérisent par de légères variantes dans le schéma des répétitions (§§. 2.2., 2.3.), ou par des retours de rimes ou de mots de fin de vers d'une strophe à l'autre (§§. 2.1., 2.2., 2.3., 3.).

Thématiquement, Verlaine emploie le triolet dans des pièces légères ou de circonstance, selon un usage courant au XIX^e siècle.

Université Paris VIII
C.N.R.S. (UMR 7023)

Références

- AQUIEN, Michèle (1993) : *La versification appliquée aux textes*, Paris, Nathan, coll. '128'.
- AROU, Jean-Louis (1996) : *Poétique des strophes de Verlaine. Analyse métrique, typographique et comparative*, Thèse de doctorat, Linguistique générale, Saint-Denis, Université Paris VIII.
- (2002) : « Métrique des sonnets verlainiens », *Revue Verlaine*, 7-8, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 149-268.
- BANVILLE, Théodore de (1935 [1871]) : *Petit traité de poésie française*, Paris, Fasquelle, Bibliothèque Charpentier.
- (1995) : *Œuvres poétiques complètes*, édition critique, Tome III, *Odes funambulesques*, Texte établi, Notice, Variante [sic] et Notes par Peter J. Edwards, Paris, Champion.

LES TRIOLETS DE VERLAINE

19

- (1996) : *Œuvres poétiques complètes*, édition critique publiée sous la direction de Peter J. Edwards, Tome II, *Les Stalactites*, Texte établi, Notice, Variantes et Notes par Eileen Souffrin-Le Breton, *Odelettes*, Texte établi, Notice, Variantes et Notes par Peter S. Hambly, *Le Sang de la Coupe*, Texte établi, Notice, Variantes et Notes par Rosemary Lloyd, Paris, Champion.
- (1998) : *Œuvres poétiques complètes*, édition critique publiée sous la direction de Peter J. Edwards, Tome V, *Occidentales*, *Rimes dorées*, Textes établis, Notices, Variantes et Notes par Peter J. Edwards, Paris, Champion.
- (2000 [1842]) : *Œuvres poétiques complètes*, édition critique publiée sous la direction de Peter J. Edwards, Tome I, *Les Cariatides*, Textes établis, Notices, Variantes et Notes par Peter S. Hambly, Avec une préface à l'édition critique par Edgar Pich, Paris, Champion.
- BOISSIÈRE, Claude de (1972 [1554]) : *Art poétique reduict et abrege — L'art d'arithmétique*, Genève, Slatkine.
- CHATAIGNÉ, Henriette / CORNULIER, Benoît de (1994) : « Recette du triolet », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 2, Université de Nantes, Centre d'études Métriques, pp. 108-110.
- CHATELAIN, Henri (1974 [1907]) : *Recherches sur le vers français au XV^e siècle. Rimes, mètres et strophes*, Genève, Slatkine.
- CORNULIER, Benoît de (1992) : « Le rond double du rondeau », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 1, Université de Nantes, Centre d'études Métriques, pp. 51-63.
- (1996) : « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraires française », in C. COATES, ed., *Repression and Expression. Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, New York, Washington, D.C./Baltimore, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Vienna, Paris, Peter Lang, pp. 309-337.
- (1997) : « Voyelle fondamentale, énonciation pendante et représentation de constituant », tapuscrit, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, C.E.M., 12 pp.
- (1999) : *Petit dictionnaire de métrique*, polycopié, Université de Nantes, Centre d'Études Métriques.
- DORCHAIN, Auguste (s.d. [1905]) : *L'Art des Vers*, Paris, Bibliothèque des "Annales politiques et littéraires".
- ELWERT, W. Theodor (1965) : *Traité de versification française*, Paris, Klincksieck.

- FOUCHÉ, Pierre (1961) : *Phonétique historique du français*, volume III, *Les consonnes et index général*, Paris, Klincksieck.
- Gazette rimée (La)* (1867), Paris, Lemerre : n° 1 (20 février), n° 2 (20 mars), n° 3 (20 avril), n° 5 (20 juin).
- GRAMMONT, Maurice (1965 [1908]) : *Petit traité de versification française*, Paris, Colin.
- GROS, Gérard / FRAGONARD, Marie-Madeleine (1995) : *Les formes poétiques du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Nathan Université, coll. '128'.
- KASTNER, L.-E. (1904) : « Histoire des termes techniques de la versification française », *Revue des langues romanes*, tome XLVII, pp. 5-28.
- KOOIJMAN, Jacques (1980) : « Variations sur le rondeau : rondeaux-quatrains, rondeau cinquain, virelai-rondeau dans l'œuvre d'Eustache Deschamps », in D. BUSCHINGER & A. CRÉPIN, éd., actes du colloque *Musique, littérature et société au Moyen Âge*, Université de Picardie, Centre d'Études Médiévales (diffusion : Paris, Champion), pp. 295-304.
- LEBESQUE, Octave [anon.] (1890) : « Le "pauvre Lélian" », *L'Éclair*, 437, mercredi 12 février, p. 1.
- LE GOFFIC, Charles / THIEULIN, Édouard (1897 [1890]) : *Nouveau traité de versification française*, Paris, Masson.
- LEMAITRE, Jules (1997 [1892]) : « Un petit-fils de Villon : Pauvre Lélian (Paul Verlaine) », in O. BIVORT, éd., *Verlaine*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, coll. 'Mémoire de la critique', pp. 355-360.
- LEPELLETIER, Edmond (1982 [1923]) : *Paul Verlaine. Sa vie — Son œuvre*, Genève/Paris, Slatkine.
- LOTE, Georges (1951) : *Histoire du vers français*, tome II, *Le Moyen Âge. II. La déclamation ; art et versification ; les formes lyriques*, Paris, Boivin.
- (1955) : *Histoire du vers français*, tome III, *Le Moyen Âge. III. La poétique ; le vers et la langue*, Paris, Hatier.
- (1991) : *Histoire du vers français*, tome VI, *Le XVI^e et le XVII^e siècles. III. Les genres poétiques ; les vers et la langue ; la réforme de la déclamation dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, texte revu par Joëlle Gardes-Tamine et Lucien Victor, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- (1996) : *Histoire du vers français*, tome IX, *Le XVIII^e siècle. III : Les genres et les formes ; la versification ; du classicisme au*

romantisme, texte revu par Joëlle Gardes-Tamine, Aïno Niklas-Salminen et Lucien Victor, Aix-en-Provence, Université de Provence.

- MURPHY, Steve (1994) : c.r. de Paul Verlaine, *Charles Baudelaire, avec Obsèques de Charles Baudelaire et une lettre à Deschamps* [Rumeur des Âges, 1993], *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 209-211.
- (2003) : *Marges du premier Verlaine*, Paris, Champion.
- PETITFILS, Pierre (1994 [1981]) : *Paul Verlaine*, Paris, Julliard.
- POIRION, Daniel (1978 [1965]) : *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine.
- RIMBAUD, Arthur (1999) : *Œuvres complètes, I, Poésies*, Édition critique avec introduction et notes par Steve Murphy, Paris, Champion.
- (2002) : *Œuvres complètes, IV, Fac-similés*, Édition critique avec introduction et notes de Steve Murphy, Paris, Champion.
- VALADE, Léon [s.d.] : *Papiers de Léon Valade. "Gazette rimée. Notes en vue d'une publication"*, Bibliothèque Municipale de Bordeaux, MS 1646.
- VERLAINE, Paul (1890) : « Correspondance », *L'Éclair*, 439, vendredi 14 février, p. 3.
- (1959) : *Œuvres complètes de Paul Verlaine*, Tome premier, Édition présentée dans l'ordre chronologique, établie d'après les manuscrits et les textes authentiques avec des variantes, des documents inédits et une annotation originale, Introduction d'Octave Nadal, Études et notes de Jacques Borel, Texte établi par H. de Bouillane de Lacoste et Jacques Borel, [s.l.], Le Club du meilleur livre.
- (1972) : *Œuvres en prose complètes*, Texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade'.
- (1989 [1962]) : *Œuvres poétiques complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de La Pléiade'.
- (1992) : *Œuvres poétiques complètes*, édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, 'Bouquins'.
- (1997) : *Nos murailles littéraires*, textes retrouvés, présentés et annotés par Michaël Pakenham, Paris, L'échoppe.

JEAN-LOUIS AROUI

22

VOISSET, Georges (1997) : *Histoire du genre pantoun. Malaisie Francophonie Universalie*, Paris/Montréal, L'Harmattan.

[11. *Beaudouin*]

« Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine.

Gros plan sur une thèse récente »,

à paraître dans *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, n° 5.

33 pp.

Jean-Louis Aroui
Université Paris VIII
C.N.R.S. (UMR 7023)

MÈTRE, RIME ET RYTHME CHEZ CORNEILLE ET RACINE. GROS PLAN SUR UNE THÈSE RÉCENTE

0. On fera ici la discussion critique approfondie d'un travail qui, par la richesse de ses matériaux et des problèmes qu'il soulève, méritait davantage qu'un simple compte-rendu¹. Il s'agit de l'ouvrage suivant : Valérie BEAUDOUIN, *Mètre et rythmes du vers classique. Corneille et Racine*, Paris, Champion, coll. 'Lettres Numériques', 2002, 620 pages. Cette publication est la forme remaniée d'une thèse de doctorat : *Rythme et rime de l'alexandrin classique. Étude empirique des 80 000 vers du théâtre de Corneille et Racine*, 2 volumes, Sciences du Langage, E.H.E.S.S., 2000, 427 + 341 pp. Le livre se compose d'une introduction, de huit chapitres, d'une conclusion, et de deux annexes (la thèse en contenait onze, et l'une des deux annexes retenues a été écourtée).

L'auteur affirme que l'objet de son livre est « le vers d'un point de vue formel » (p. 63). Son but est d'étudier, sur les plans métrique, rimique et rythmique, les 80 000 vers du théâtre de Corneille et de Racine, moyennant l'usage massif de l'informatique et de la statistique². C'est un travail qui « se veut avant tout empirique » (p. 59), mais qui a aussi l'ambition de construire « une image du vers classique de théâtre » (p. 63). L'auteur espère « accéder par ce biais à des résultats nouveaux et les décrire de manière quantifiée et reproductible » (p. 12). Nous verrons ci-dessous si cet objectif a été atteint.

¹ Je remercie Joaquim Brandão de Carvalho, Benoît de Cornulier, François Dell et Yves Charles Morin pour leurs remarques sur une version antérieure de ce texte.

² L'étude est très largement centrée sur l'alexandrin, à l'exception de quelques rares pages sur les stances et les vers mêlés (pp. 359-362). Ponctuellement, d'autres auteurs sont également abordés (Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud), dans le but d'ébaucher une approche historique des faits. Ceci ramène à 120 000 le nombre de vers étudiés (voir p. 409).

2

*Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine***1. Le métromètre**

L'outil de travail de V. Beaudouin s'appelle le « métromètre ». La structure, le fonctionnement et les buts de celui-ci sont largement explicités (pp. 14, 16-17, 59-71, 244-249). Le métromètre est un outil informatique qui permet de : dénombrer les positions métriques constitutives des vers, déterminer le noyau vocalique de ces positions, en donner une transcription phonétique, identifier les classes de mots et les éventuels accents pour chaque position métrique. Pour cela, il utilise des programmes informatiques déjà existants, ainsi qu'un ensemble de « règles » qui lui sont propres (voir pp. 238 et 246, et un exemple de traitement pp. 421-424). Les résultats sont obtenus à partir « d'opérations individuelles de marquage », au nombre de dix millions environ (voir p. 237). Ces opérations permettent d'élaborer une base de données, que l'utilisateur du métromètre peut interroger à loisir. « Dans cette base, chaque vers est décrit par cinq variables (syllabe métrique, voyelle, catégorie syntaxique, fin de mot et "accent") multipliées par douze positions, soit 60 variables. S'y ajoutent un certain nombre de variables construites à partir des premières comme la séquence accentuelle des hémistiches, le nombre de phonèmes de chaque syllabe... Le travail sur la rime [...] a également amené à construire de nouvelles variables comme le mot-rime, le genre de la rime, le groupe de mots-rimes, le rimème... Il faut enfin ajouter les variables paratextuelles (auteur du vers, pièce, genre de la pièce, acte, scène, nom du personnage qui prononce le vers...) » (p. 248). La méthode de travail est nettement inductive : « Notre approche empirique veut extraire les régularités de l'ensemble même du texte, par des procédés mécaniques et fonder la théorie sur cette observation systématique » (p. 248).

Le métromètre présente quelques inconvénients, qui sont clairement soulignés par Beaudouin : il ne reconnaît, à ce jour, que des textes transcrits dans une orthographe moderne, et en donne une interprétation phonétique fondée sur la prononciation contemporaine (voir p. 249)³. L'auteur affirme avoir « régulièrement eu recours à des éditions imprimées dans l'orthographe d'époque pour vérifier les résultats » (p. 92), mais sa bibliographie (p. 601) ne

³ Voir d'autres problèmes discutés aux pages 264-267.

3

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

mentionne aucune édition de ce genre pour Corneille⁴. Toutefois, le métromètre est un outil fiable qui, dans bien des cas, « a permis de repérer des erreurs d'édition » (p. 68). L'auteur pense même que « Toute nouvelle édition de Corneille et Racine devrait passer le test du métromètre avant d'être publiée » (*ibid.*). Il est clair que l'usage de l'outil informatique a grandement favorisé la mise au point de méthodes rigoureusement reproductibles (nécessitant néanmoins quelques corrections « à la main »).

Ce travail, pour l'essentiel, traite le « corpus de Corneille et Racine comme un tout homogène », bien que cet ensemble s'échelonne sur soixante ans et témoigne « sans doute de différents états de la langue » (p. 60, note 2).

2. La rime

2.1. L'étude de la rime constitue une grosse partie du livre (le chapitre et l'annexe qui lui sont consacrés totalisent 240 pages), et l'on pourrait regretter que le mot de « rime » ne soit pas nommé dans le titre de l'ouvrage. Ceci s'explique semble-t-il par le fait que, pour l'auteur, l'analyse du rythme de l'alexandrin se fait sur plusieurs niveaux, qui vont de la syllabe métrique au niveau « défini par la rime » (pp. 13-14). En fait, Beaudouin conçoit deux niveaux structurés par les rimes, l'un imbriqué dans l'autre : le distique de vers rimants, et le quatrain constitué de la succession de deux rimes de genre différent (voir pp. 51-52). Ceci ne vaut bien sûr que pour les suites de vers en rimes plates, qui constituent la majeure partie du corpus étudié.

Mais ce quatrain n'est qu'une illusion d'optique : si l'on examine la longueur des pièces du corpus qui ne sont constituées que d'alexandrins à rimes plates, dont V. Beaudouin donne la liste elle-même aux pages 73 à 75 de son ouvrage⁵, on remarque que nombre de ces pièces ont un nombre de vers qui n'est pas un multiple de quatre, et par conséquent ne peuvent être formées de « quatrains » : *Horace* comprend 1782 alexandrins, *Théodore* 1882, *Don*

⁴ De Corneille, je connais l'édition de J. Taschereau (1857, deux volumes), qui a l'inconvénient de s'arrêter à *Pompée*. On trouve aujourd'hui sur Gallica (<http://gallica.bnf.fr/>) les fac-similés de l'édition de 1682 du théâtre de Corneille, ainsi que de nombreuses éditions originales.

⁵ Ces tableaux contiennent un certain nombre d'erreurs : *Mélite* ne totalise pas 1823 vers, mais 1822 ; *Le Menteur* n'en a pas 1810, mais, dans l'édition Marty Laveaux (utilisée par le métromètre), 1804.

4

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

Sanche d'Aragon 1830, *Nicomède* 1854, *Pertharite* 1854, *Tite et Bérénice* 1774, *Pulchérie* 1758, *Suréna* 1738, *Bérénice* 1506, *Mithridate* 1698 et *Phèdre* 1654. L'impossibilité de former des quatrains de même structure gonique apparaît sitôt que l'on remarque que ces pièces s'ouvrent et se ferment sur des rimes de même genre. Beaudouin rappelle en note (p. 19) que je lui ai signalé cette difficulté, mais n'en tire aucune conséquence. Benoît de Cornulier me fait remarquer qu'on pourrait me rétorquer que sans être entièrement constituées de quatrains, ces pièces présentent des suites de quatrains d'une longueur suffisante pour être remarquable et significative. Cet argument vaudrait quelque chose si les pseudos-quatrains ainsi délimités étaient confirmés, par exemple, par une analyse ponctométrique. Ce n'est pas le cas, jusqu'à preuve du contraire.

La question n'est pas anodine, et relève en fait de l'un des problèmes centraux de la théorie métrique : les formes métriques sont-elles toutes de nature arborescente, ou bien en existe-t-il certaines qui se manifestent sous forme d'alternance (*i.e.* de constituants discontinus) ? J'ai montré ailleurs (2000 et à paraître) que certains objets métriques ne pouvaient être analysés au moyen d'une simple arborescence, à moins de concevoir des arbres dans lesquels certains emplacements peuvent donner lieu à des croisements de leurs branches. L'alternance en genre est typiquement une structure métrique discontinue, ainsi que le signale clairement le mot même d'« alternance ». Beaudouin ne semble pas être consciente de ce problème, puisqu'elle parle régulièrement de « *quatrain* de vers défini par l'alternance en genre de la rime » (p. 77 ; voir aussi pp. 19, 51-52, 82, 83, 84, 410, 411). Il semble qu'elle n'ait guère soumis ces « quatrains » au métromètre, qui aurait dû lui signaler le reliquat de deux vers que suppose un découpage en « quatrains » dans les pièces mentionnées ci-dessus.

2.2. Le travail sur les rimes vise d'une part à déterminer quelles sont « les conditions nécessaires pour que deux vers riment ensemble » (p. 19) et d'autre part à faire un relevé empirique des groupes de mots rimants, en postulant que si *a* rime avec *b* et *b* avec *c*, alors *a* peut rimer avec *c* (voir pp. 102-103) ; ce postulat n'est démenti que par les mots qui se terminent par un même suffixe, et qui ne peuvent rimer ensemble quand leur consonne d'appui est différente (voir pp. 133-134). Chaque groupe de mot ainsi obtenu correspond à un « rimème », c'est à dire un segment graphico-phonétique particulier (voir pp. 92 et 104). On

5

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

dénombrer 351 rimèmes différents dans les œuvres théâtrales de Corneille et de Racine (liste pp. 426-430). Les tableaux des pages 97 et 98, qui dénombrent les mots les plus fréquents à la rime, sont intéressants ; on aurait aimé avoir aussi des pourcentages correspondant à l'usage de chaque rimème.

2.3. Pour identifier les rimes, il faut d'abord savoir décrire correctement la nature phonologique des fins de vers. Beaudouin décompose ces dernières en trois constituants : la voyelle (obligatoire), l'éventuel groupe de consonne(s) qui suit, et la « terminaison », qui caractérise le genre et le nombre du vers, au sens métrique⁶ ; soit un ensemble noté VCT (voir pp. 9, 79, 110, 148, 425). La notion de « terminaison », telle qu'elle est ici utilisée, est largement problématique. En effet, les -s de fin de vers ne peuvent guère être distingués des autres consonnes de fin de mot : *poing* ne rime pas davantage avec *loin* que *perdus* avec *mordu*. Par conséquent, on voit mal pourquoi l'auteur classe le -g de *poing* dans le groupe « C », et le -s de *perdus* dans le groupe « T ». Par ailleurs, avec un pareil système, certains -s de fin de mot devraient être à la fois dans « C » et dans « T », comme dans l'expression « des as » par exemple. Beaudouin contourne le problème en classant *de facto* tous les -s, -z ou -x de fin de vers dans la « terminaison » (voir p. 115).

On sait que, dans la déclamation poétique, les consonnes qui, au cours du XVIII^e siècle, sont devenues « virtuelles »⁷ (Aroui 2005), étaient encore prononcées au XVII^e siècle, devant les mots jonctifs ou devant une pause — comme en fin de vers⁸. Sur ce sujet, Beaudouin se démarque par une position qui semble inspirée de notre connaissance du phonétisme de la conversation familière à cette époque. En effet, elle applique au vers des propos de Nina Catach (citée p. 118) sur la chute des consonnes finales qui s'appliquent manifestement à la

⁶ Toute fin de vers en -s peut être dite « plurielle » au sens métrique, même si elle appartient à un mot au singulier ou dénué de nombre.

⁷ Je désigne ainsi les consonnes qui sont susceptibles d'être réalisées en contexte de liaison.

⁸ Voir à ce sujet Thurot (1966b [1883] : 3-17), Tobler (1972 [1885] : 152), Martinon (1913b : 355), Fouché (1961 : 665-666), Cornulier (1995 : 215), Monferran (1999), Morin (2005b) et Aroui (2005 : §. 5.1.1.1). De tous ces travaux, seul Cornulier (1995) est connu de l'auteur, qui pense que le maintien de ce type de consonnes dans la prononciation reste « à démontrer » (p. 117, note 33). Martinon (1913b) est mentionné de seconde main (p. 117), mais l'auteur lui attribue à tort « la tradition » de cette analyse des consonnes de fin de vers. On remarque que cette « tradition » remonte au moins à Thurot, qui s'est contenté de relever le témoignage des grammairiens classiques.

6

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

conversation courante. Elle a néanmoins une formule étrange, puisqu'elle affirme que « Pour les consonnes aujourd'hui latentes⁹, l'équivalence phonique ne joue pas évidemment » (p. 115) : ce qui laisse supposer que ces consonnes n'étaient pas « latentes » au XVII^e siècle, tout en n'étant pas parfaitement équivalentes d'un point de vue phonétique ; mais deux pages plus loin, elle affirme nettement que « Si les consonnes dites latentes étaient encore prononcées au XVII^e siècle comme les consonnes internes, il serait étonnant qu'un *t* puisse être équivalent à un *d*, un *c* à un *g*... Pour tenir l'hypothèse phonique de la rime, il faut admettre un affaiblissement de ces consonnes finales » (p. 117). C'est faire peu de cas des faits de neutralisation en phonologie (pourtant mentionnés sur la même page). Avec une telle analyse, comment expliquer que *mort* puisse rimer avec *bord*, mais pas avec *porc* ou *trésor* ? (voir p. 118). Ailleurs, après avoir remarqué que des graphies de consonnes latentes¹⁰ sautent dans les formes plurielles de certains mots (*moment* et *serment* deviennent *momens* et *sermens*), l'auteur pense que « Cette variante graphique entre le pluriel et le singulier peut [...] indiquer que le *t* final s'était déjà fortement affaibli. Grâce à cet artifice, plus grande était la ressemblance graphique entre les mots qui au singulier ne pouvaient rimer ensemble » (p. 116). Il n'y a pas le moindre artifice dans cette orthographe, surtout dans son application aux vers : elle est le reflet exact de ce qui se passait du point de vue phonétique (voir Aroui 2005). C'est comme si, aujourd'hui, en contexte de liaison, nous écrivions encore *momens* et *moment*. Car il ne s'agit pas de consonnes dont on peut dire qu'elles étaient toujours prononcées ou toujours non prononcées. Tout dépendait du contexte linguistique, et la fin des vers, caractérisée par une pause, constituait un contexte où ces consonnes étaient prononcées, du moins dans un registre soutenu. Notons que l'auteur ne réserve pas le même sort au *-s* final qu'aux autres consonnes de fin de vers : elle remarque qu'il « était faiblement ressenti à la pause au XVII^e siècle » (p. 118).

Le travail accompli pour les voyelles est meilleur. Au lieu de retenir les seize voyelles habituellement décrites dans les grammaires du français, Beaudouin dresse une liste des noyaux

⁹ Les consonnes que Beaudouin appelle « latentes » sont celles que j'appelle « virtuelles ».

¹⁰ Au sens où je l'entends : il s'agit des consonnes qui sont réalisées en cas de suffixation (voir Aroui 2005, §. 5.1.1.2.).

7

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

vocaliques exclusifs les uns des autres à la rime¹¹. On y trouve une neutralisation du /a/ et de /ɑ/¹² et, dans certains contextes (dont la rime normande)¹³, du /e/ et du /ɛ/ (voir pp. 112-113) ; pour le /o/ et le /ɔ/¹⁴, l'auteur se contredit (comparer la page 100 aux pages 113 et 214). L'aspect le plus intéressant, c'est que sont incluses, parmi les voyelles du français, les « diphtongues de forte cohésion » que distingue Marc Klein (1991) : /wa/ (/wɛ/ au XVII^e siècle), /wê/ et /ɥi/¹⁵ (voir pp. 101, 114). Beaudouin remarque l'instabilité de la diphtongue /ɥi/, puisque « *fuie* rime avec *vie*, *suivre* avec *vivre* » (p. 114)¹⁶. Sauf erreur de ma part, le rôle historique qu'a joué Corneille dans l'adoption de la synérèse dans la plupart des mots contenant la séquence *-ui-* (voir Quicherat 1850 : 316, Martinon 1913a : 82-83, Lote 1991 : 226, Klein 1991 : 48) est malheureusement ignoré par Beaudouin. Celle-ci commente (pp. 140-141) les rimes, plutôt rares, qui appartiennent à une terminaison glide + voyelle avec une terminaison à diérèse dont l'avant-dernière position métrique est occupée par la voyelle correspondant au glide de l'autre terminaison (rime du type *odieux* : *cieux* ([odiø : sjø]). Vu que les terminaisons de type glide + voyelle ne riment généralement pas avec des terminaisons similaires ne comportant pas le glide (voir p. 141), Beaudouin propose d'intégrer un glide de transition parmi les éléments pertinents dans une rime du type *cieux* : *odieux*. Ceci n'implique pas,

¹¹ Voir la liste des voyelles retenues pp. 211 et 277.

¹² L'auteur pense que la distinction entre les deux *a* n'était « pas encore en place chez Corneille et Racine » (p. 113). C'est préjuger beaucoup d'un usage très particulier, puisqu'il s'agit uniquement des *a* en fin de mot et que, encore une fois, la déclamation théâtrale peut se démarquer de la prononciation courante (sans parler des variations dialectales). Yves Charles Morin me fait remarquer qu'à l'époque l'opposition phonologique pertinente entre ces deux phonèmes, prononcés vraisemblablement [a] et [ɑ:], reposait probablement sur la durée.

¹³ On lira sur cette dernière Morin (2005a). L'analyse que fait Beaudouin de la rime normande (p. 133) est fautive, autant pour le timbre de la voyelle que pour la consonne (qu'elle suppose amuïe dans un mot comme *accorder*).

¹⁴ ou plutôt le /o:/ et le /ɔ/.

¹⁵ Marc Klein montre que ces groupes phonétiques forment véritablement un noyau vocalique en français, principalement parce qu'ils échappent à la règle « *OLG », qui prédit l'impossibilité d'une suite phonétique obstruante-liquide-glide à l'intérieur d'une syllabe. Ainsi, si l'on ne peut dire *prier* *[pʁje], *trouer* *[tʁwe], *congruent* *[kɔ̃gʁɥ̃], on prononce par contre *trois*, *groin*, *bruit* avec une semi-consonne. Sur ce sujet, voir déjà Kaye / Lowenstamm (1984 : 135-139 et 146-148). Au XVI^e siècle et, dans les vers, encore au-delà, il existait une quatrième diphtongue de ce type, prononcée [je] : c'est pourquoi les mots tels que *sanglier*, *ouvrier*, etc. prenaient alors une synérèse. Beaudouin ne mentionne pas que c'est à Corneille que l'on doit l'abandon de cette diphtongue dans la langue des vers (voir Souriau 1970 [1893] : 120-121 et Martinon 1913a : 86-99), quoiqu'on la trouve encore chez Molière (Souriau 1970 [1893] : 261-263).

¹⁶ Pour une explication de cette instabilité, voir Klein (1991).

8

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

contrairement à ce qu'elle affirme, que « dans les cas de diérèse, [...] la rime s'appuie sur les deux dernières positions métriques » (p. 143).

Beaudouin remarque que la formation de la rime fait intervenir des critères graphiques autant que phonétiques (voir pp. 112-113). Elle en tire, après Roubaud, la notion d'« œil-oreille » (p. 86), qui est malheureusement beaucoup trop imprécise pour être vraiment utile à la théorie métrique : on préférerait à cette notion un modèle précis de la façon dont nous percevons les vers et les rimes. Certaines des observations que l'auteur range sous la bannière « graphique » nécessiteraient peut-être des explications de type phonético-historique. L'auteur note par exemple que « *au* ne rime quasiment jamais avec *eau* » (p. 119). Ceci s'explique peut-être par le fait que l'homophonie du *au* et du *eau* était assez récente au XVII^e siècle (voir Thurot : 1966a [1881] : 512-513, Fouché 1958 : 337), et conséquemment que ce type de rime n'était pas encore entré dans l'usage.

2.4. L'auteur remarque aussi que « ce qui précède la dernière voyelle métrique peut jouer un rôle dans la rime » (p. 121). Certaines rimes sont en effet toujours, ou presque toujours, accompagnées d'une équivalence de la consonne d'appui. Ceci se produit dans deux cas : « quand les deux séquences VCT correspondent au même *morphème grammatical* » (p. 148) ; « quand la dernière voyelle métrique est un [e] suivi uniquement d'une terminaison dans l'ensemble {∅, e, s, es} » (p. 149). Le dernier cas de figure, qualifié de « quasi règle », présente néanmoins quelques exceptions¹⁷. Le système rimique semble donc « beaucoup moins figé que celui des positions métriques. Tout se passe comme si l'identité était admise dès lors que l'on reconnaît une masse critique de traits en commun, qui font intervenir des dimensions graphique, phonique, morpho-syntaxique et fréquentielle » (p. 81).

L'auteur tire de ses observations les quatre points suivants : 1. « Dès que l'on passe à des voyelles métriques orthographiées par digrammes ou trigrammes, l'identité de la consonne d'appui devient [...] un phénomène minoritaire » (p. 126). 2. Plus l'environnement droit de la voyelle « est riche, moins le recours à la consonne d'appui est fréquent » (pp. 129-130).

¹⁷ L'auteur affirme que « Cette quasi règle ne figure pas dans les traités sur le vers ». Voir pourtant Richelet (1972 [1672] : 190), ou Mourgues (1968 [1684] : 36).

9

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

3. « Quand la terminaison¹⁸ correspond à un morphème grammatical, très souvent, la consonne d'appui est nécessaire pour qu'il y ait rime » (p. 131). 4. « plus une séquence VCT est rare dans le lexique, moins le phonème d'appui est nécessaire » (p. 149).

Ces observations n'étonneront pas le lecteur de vers, mais ont l'avantage de correspondre à des résultats chiffrés. Leur principal inconvénient, c'est leur caractère composite. Dans un autre travail (Aroui 2005, §. 6), j'ai essayé de montrer que le premier, le deuxième et le quatrième résultat avaient des causes culturelles ; le troisième, a des raisons linguistiques. Le premier, le deuxième et le quatrième résultats relèvent aussi en partie d'un autre paramètre, de nature cognitive, que Beaudouin décrit de la manière suivante : « Plus la finale VCT est remarquable, saillante, moins la rime a besoin de s'étendre sur la gauche. Intuitivement, on dirait qu'il faut que la ressemblance entre les deux fins de vers soit "suffisante" pour qu'il y ait rime. Tout se passe comme s'il fallait atteindre une masse critique, un cumul de traits similaires, pour qu'il puisse y avoir rime. Or le même ne se définit que par contraste avec le différent : quelques traits *rare*s en commun sont suffisants ; si les traits en commun sont banals, il en faut une plus grande quantité » (p. 150). Ce critère ne subsume pas complètement les quatre autres, contrairement à ce que dit Beaudouin ; seulement une partie du premier, du deuxième et du quatrième. Une partie, parce qu'on peut remédier au manque de saillance d'une terminaison autrement qu'en l'enrichissant : il suffirait d'éviter de l'utiliser. Cette dernière solution est attestée dans d'autres traditions poétiques. Choisir entre elle et l'équivalence de la consonne d'appui, c'est accomplir un acte culturel. L'aspect cognitif du problème n'est donc pas premier dans ce cas précis (voir Aroui 2005, §. 6.4.).

2.5. L'une des ambitions du livre est de proposer une nouvelle théorie de la richesse des rimes.

Pour commencer l'auteur reproche à Grammont d'avoir considéré que *bannir* : *finir* était une rime riche, contrairement à *banni* : *fini*. En effet, elle observe que « chez Corneille et Racine, la consonne d'appui est pour les terminaisons¹⁹ en *i* comme pour les terminaisons en *ir* quasiment obligatoire » (p. 89) ; elle en conclut que, « dans les deux cas, il s'agit de rimes

¹⁸ Notons au passage cet usage du mot « terminaison » qui ne correspond pas à la définition qu'en donne l'auteur.

¹⁹ Même usage de ce mot que celui relevé à la note 18.

10

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

appartenant à la même catégorie de rime suffisante » (*ibid.*). On comprend que pour Beaudouin l'un des paramètres définitoires de la rime riche est son usage statistiquement minoritaire. Mais en était-il de même pour Grammont ? Non. Grammont échappe à la critique qui lui est faite par Beaudouin, tout simplement parce qu'elle lui suppose une conception de la rime riche qu'il n'a pas. On ne peut saisir correctement la notion de rime riche chez Grammont que si l'on se réfère à sa définition de la rime, qui est très particulière. Grammont cherchait des critères phonétiques permettant de distinguer la rime de l'assonance, au mépris de l'équivalence contextuelle. Pour lui, une simple équivalence vocalique était une assonance ; s'il s'y ajoutait, en position d'attaque ou de coda, une équivalence consonantique, on avait une rime ; s'il y avait équivalence consonantique à la fois dans l'attaque et dans la coda, on avait une rime riche. Voir Grammont (1947 [1904] : 349-350), et Aroui (2005, §. 3.2.2.).

Néanmoins, Beaudouin poursuit sa démarche statistique. Les spécificités propres à chaque rimème sont étudiées de manière à en tirer une description de la richesse des rimes. L'auteur pense que pour distinguer le degré de richesse des rimes, « il faut avant tout avoir évalué ce qu'était *pour chaque terminaison* le contenu minimal indispensable pour qu'il y ait rime. C'est par rapport à ce contenu minimal qu'éventuellement pourra être évaluée la richesse de la rime » (p. 91). La démarche de l'auteur, qui rappelle, dans d'autres domaines, celle de beaucoup de statisticiens, ne permet pas de prévoir ce qui est potentiellement possible. La « théorie » qui émerge de l'étude peut éventuellement être modifiée, au vu de nouvelles données, mais ne pourra jamais être réfutée, puisque qu'elle sera capable de s'adapter à tout nouveau corpus. C'est un grave défaut, si l'on convient que la science doit s'efforcer de formuler des théories falsifiables²⁰. Il faudrait plutôt chercher un rapport de causalité, qui ait une charge explicative²¹.

Le résultat théorique de Beaudouin est pour le moins touffu : « Nous pouvons dire, parce que nous avons étudié les groupes de mots-rimes, que *désir* et *soupir* constituent une rime

²⁰ On pourrait donc inviter l'auteur à retourner contre elle le reproche qu'elle fait à Meschonnic (à propos du rythme), qui, dit-elle, « se situe dans une position où il s'interdit de poser des propositions falsifiables, de soumettre à validation ses hypothèses » (p. 207).

²¹ C'est ce que j'ai essayé de faire dans Aroui (2005, §. 6). Sur ces problèmes d'analyse, spécifiques aux linguistiques de corpus, voir Barra Jover (2000).

11

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

pauvre, *mourir* et *périr* une rime suffisante et *secourir* et *mourir* une rime riche, parce que la situation dominante (largement majoritaire) pour les rimes en *ir* est l'identité de la consonne d'appui. En revanche, *jour* et *amour* constituent une rime suffisante, et *séjour* et *jour* une rime riche [...] La définition d'une nomenclature des rimes est donc éminemment complexe » (p. 145). Cela m'a rappelé les tableaux compliqués²² par lesquels L. Rudrauf (1935) décrivait le degré de masculinité ou de féminité qu'avaient, selon lui, les différentes terminaisons du français, et que Maurice Grammont a raillé avec beaucoup d'esprit²³. Je crains que, pour les raisons épistémologiques données ci-dessus, les distinctions de Beaudouin ne soient guère plus utiles à la théorie métrique que celles de Rudrauf.

2.6. Sur l'histoire de l'alternance en genre (p. 78), l'auteur ne connaît ni le travail de Kastner (1904), ni celui de Georges Lote (1990 : 267-287). Elle mentionne en note (p. 78) une pièce de Rotrou, toute en rimes féminines, relevée par Roubaud, comme s'il s'agissait d'un fait très exceptionnel. Elle aurait trouvé beaucoup d'autres exemples de ce genre si elle avait consulté Martinon (1989 [1911]) ou Chevrier (1996). Corneille lui-même a composé une épigramme en rimes masculines (voir Quicherat 1850 : 82, Dorchain s.d. [1905] : 122). Beaudouin rapporte que le schwa de fin de mot « semble s'être amui entre le XVI^e et le XVII^e siècle » (p. 86 ; voir aussi p. 111) ; mais cela ne peut être vrai, encore une fois, que pour la prononciation familière. La consultation du livre de Thurot (1966a [1881] : 162-206), voire de celui de Fouché (1958 : 518-519 et 524), lui aurait été utile. Page 118, elle pense que « les variations orthographiques sur encor/encore » confirment le fait que « Le *e* muet final n'était déjà plus sensible à l'oreille au XVII^e siècle » et que « La différence de genre était essentiellement graphique ». Mais les possibilités de variations dans l'exécution phonétique sont une caractéristique majeure du *e* féminin. Encore aujourd'hui, dans un discours soigné, on dira [fənɛtʁ] plutôt que [fnɛtʁ], mais dans la conversation familière, [fnɛtʁ] reviendra naturellement. *Mutatis mutandis*, il en était de même pour les schwas de fin de mot au XVII^e siècle ; surtout

²² Cependant, Beaudouin ne dresse pas de tableaux comparables permettant à son lecteur de connaître la liste de toutes les rimes riches, suffisantes ou pauvres du corpus cornélio-racinien selon son système.

²³ Je recommande la lecture de ce texte aux personnes qui pensent que la métrique est rébarbative. Rudrauf avait au moins autant d'humour que Grammont, et l'article est irrésistiblement drôle, particulièrement dans la « controverse » entre les deux auteurs qui suit l'article proprement dit.

12

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

que la diction théâtrale était hautement conservatrice, bien plus que la diction soignée ordinaire (voir Morin 2000a : 93). D'une manière générale, Beaudouin analyse les formes *encor/encore*, *die/dise*, *hasar/hasard* comme des « variantes graphiques » (p. 119) ; mais c'étaient là des variantes phonétiques (contrairement aux vraies variantes graphiques que sont *paraistre/paroistre/comparestre* qu'elle relève à la même page).

2.7. Le « rimarium » (pp. 425-589) est une annexe d'une grande utilité, qui recense tous les couples de mots-rimes attestés chez Corneille et Racine, qui donne leur nombre d'occurrences, et qui spécifie le lieu (pièce, acte, scène) de leur premier emploi (voir pp. 106 et 430). On peut regretter de ne pas avoir les références de chaque occurrence²⁴. Il semble que les rimes constituées de plus de deux fins de vers ne sont pas dans cette annexe : je n'ai pu y retrouver les deux rimes à quatre instances du sonnet qui apparaît dans *Mélite* (vv. 481-494). De plus, les rimes cornéliennes *pourrai-je : privilège* et *dis-je : m'afflige* en sont absentes. D'après ce que je comprends des indications fournies page 99, l'ensemble de la tragédie-ballet *Psyché* n'est pas prise en compte. Il est vrai que cette pièce n'est que partiellement de Corneille.

2.8. Il est enfin, dans le dernier chapitre du livre, quelques considérations sur la rime qui sont de nature plus sémantique. L'auteur remarque par exemple que, chez Racine, pour une pièce donnée, « les rimèmes qui correspondent aux noms des héros sont significativement plus présents » que dans les autres pièces (p. 397). « Ainsi, [...] il y a significativement plus de vers finissant en *is[ə]* dans *Bérénice* que dans les autres tragédies » (*ibid.*). De plus, « dans quasiment chaque pièce, le nom d'un confident rime avec celui du héros : ainsi en est-il d'*Hermione* et de *Cléone*, de *Bérénice* et de *Phénice*, de *Mithridate* et d'*Arbate*, de *Monime* et de *Phaedime*... Racine évite la facilité qui consisterait à faire rimer deux vers successifs avec cette paire de noms, mais le fait que les confidents aient une sonorité proche de celle des héros renforce la coloration sonore de la pièce » (p. 398). En fait, « le confident est un double du personnage et cette ressemblance est dite aussi par la parenté phonétique des noms » (*ibid.*).

²⁴ J'espérais pouvoir les trouver sur le site <http://www.msh-paris.fr/texto> (mentionné p. 106, note 21), mais à la date du 18 mars 2004, elles n'y figuraient pas.

13

*Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine***3. Contraintes de syllabation**

3.1. Beaudouin affirme dans un premier temps que la « notion de syllabe est utile dans le cadre de l'étude du vers français puisque celui-ci est défini par un nombre de syllabes » (p. 152), avant de préciser que « pour certaines des questions qui nous occupent, un modèle complexe de la syllabe n'est pas nécessaire, puisque pour le dénombrement, et donc la reconnaissance d'un mètre, il suffit d'identifier les noyaux vocaliques » (p. 153). L'auteur a néanmoins essayé d'élaborer des principes de discrimination des syllabes appliqués à son corpus (voir pp. 154-155). On remarque notamment qu'elle rattache toujours les consonnes de fin de mot (celles qu'elle appelle « non-latentes ») à la voyelle qui les précède, ce qui lui permet d'éviter des divisions en sous-vers du genre « Ouy, je viens dans son Tem- / -ple adorer l'Eternel. » (voir aussi p. 210).

3.2. Il y aurait beaucoup à dire sur l'usage que fait Beaudouin de la notion de « consonnes latentes » et de celle de liaison (pp. 187-197), mais j'ai déjà eu l'occasion de développer quelques points liés à la question au §. 2.3. Le principal point faible sur ce sujet tient à la notion même de liaison. L'approche de Beaudouin projette sur le XVII^e siècle des pratiques de liaison qui ne sont envisageables que sur la base du français moderne. En vérité, au XVII^e siècle, la déclamation poétique est encore sujette, dans une diction lente et soutenue, aux principes de la langue des vers du XVI^e siècle. Selon ces principes, la forme phonétique « normale », *i.e.* hors contexte, d'un mot comme *délit*, par exemple, était [delit] ; celle de *délits* était [delis]. En l'absence de pause, la forme était [deliz] devant un mot jonctif et [deli] devant un mot disjonctif ; dans ce dernier cas, le mot était l'objet d'une « troncation »²⁵. Il n'y avait donc pas de liaison à proprement parler. La liaison consiste dans l'ajout d'une consonne sur la forme nue ; la troncation du XVII^e siècle, au contraire, consiste dans le retrait d'une consonne de la forme « normale »²⁶. Il faut donc éviter de qualifier de « latentes », comme le fait

²⁵ Voir à ce sujet les références citées *supra*, note 8. En français moderne, les mots *six* et *dix* fonctionnent encore de cette manière.

²⁶ Les travaux générativistes des années soixante sur la liaison, qui expliquaient celle-ci moyennant une règle dite de « troncation » (Schane, Milner) faisaient fausse route parce qu'ils prétendaient traiter de la liaison moderne (voir Encrevé 1988) ; mais ils auraient constitué, me semble-t-il, avec quelques remaniements, un assez bon modèle de la troncation des XVI^e et XVII^e siècles.

14

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

Beaudouin, ces consonnes susceptibles d'être tronquées ; un adjectif comme « instables » conviendrait mieux. La liaison « indirecte » de Milner/Regnault (1987 : 55-56), que reprend à son compte Beaudouin (pp. 190-192), et qui n'est autre qu'un cas très particulier de liaison sans enchaînement, ne doit pas être confondue avec la troncation du XVII^e siècle, car elle est incapable d'expliquer le fonctionnement des consonnes instables à la rime²⁷.

3.3. L'auteur parle à plusieurs reprises de la « règle des trois consonnes » (pp. 30, 165). L'expression est malheureuse. On sait que cette soit disant règle a été formulée pour la première fois par Maurice Grammont (1894, 1951 [1914] : 115-128). Philippe Martinon en a fait une critique dévastatrice dès 1912, reprise dans son excellent ouvrage paru l'année suivante (1913b). Ce n'est pas la recension d'humeur que Grammont (1912) a consacré au texte de Martinon qui a permis de sauver cette règle. Curieusement, Grammont ne met en relation le problème des « trois consonnes » qu'avec celui du schwa²⁸ ; Marc Klein, dont le travail est connu de Beaudouin (p. 165), a eu la bonne idée de le déplacer vers l'étude des glides, en relevant l'impossibilité d'une suite obstruante-liquide-glide en français (règle « *OLG »), quand ces trois éléments ont valeur de phonèmes. Le tableau des diérèses et synérèses de Racine et Corneille dressé par Beaudouin (pp. 169-174) n'inclut pas les séquences qui présentent une diérèse par le seul fait de cette contrainte.

3.4. Les données de Beaudouin sur la diérèse et la synérèse sont intéressantes parce que très complètes (elles procèdent d'une description exhaustive du corpus étudié). L'auteur remarque qu'un mot sur deux contenant une sonante non-consonantique suivie d'une voyelle présente la diérèse. « Mais, en terme d'*occurrences*, la tendance à la synérèse l'emporte nettement sur la diérèse : seuls 22% des occurrences de mots avec ce type de groupement [...] correspondent à des cas de diérèse » (p. 198). Avec un taux d'hapax (dans le corpus) de 50,4%, l'auteur pense que « ces mots, parce qu'ils sont plus rares, ont mieux su conserver leur forme

²⁷ Je passe sur les explications que fournit Beaudouin (pp. 194-197) quant à la manière dont ont été encodées les « liaisons » (directes, indirectes, obligatoires, facultatives) dans le métromètre, et sur les difficultés qui se sont posées (p. 264).

²⁸ Ce que Beaudouin semble ignorer, puisqu'elle affirme que la règle dite des trois consonnes « proscrit la succession de trois consonnes et force donc à vocaliser le *i* s'il est précédé de deux consonnes, la dernière étant une liquide » (p. 165).

15

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

complexe » (pp. 161-162). On sait en effet que les formes fréquentes sont les premières touchées par les changements phonétiques, contrairement à ce qui se produit pour les changements analogiques.

Aux règles traditionnelles qui expliquent la diérèse par un recours à l'étymologie (ce qui pose un problème quand on rencontre des mots qui n'ont pas un étymon grec ou latin, ou dont l'origine est obscure), Beaudouin oppose une étude empirique représentée par un tableau (pp. 169-174), où les formes sont classées alphabétiquement, avec des sous-catégories en fonction des classes de mots. S'il n'a guère de valeur explicative, ce tableau a le mérite d'être complet relativement au corpus étudié, et s'avère très utile et fiable comme source d'information (il inclut d'ailleurs un certain nombre de données issues d'auteurs extérieurs au corpus, tels Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud). Beaudouin essaye d'en tirer quelques principes généraux, qui s'ajoutent à la contrainte *OLG de Klein : « on fait toujours la diérèse pour les verbes ayant un infinitif en *-ier*²⁹, *-uer* et *-ouer* et pour les verbes construits sur *rire*. Pour tous les autres verbes, on ne fait pas la diérèse sur les terminaisons de conjugaisons en *-ions* ou *-iez* » (p. 175 ; voir aussi pp. 176-177). Ces formulations ne sont pas très précises. On voudrait savoir, pour les verbes de la première catégorie mentionnée, où se fait la diérèse dans des formes comme *tuiiez* ou *vouions* (formes sans doute absentes du corpus étudié)³⁰ ; si le [y] et le [u] sont suivis d'une semi-consonne, et non d'une voyelle haute, peut-on encore parler de diérèse ? Corrélativement, on ne comprend pas pourquoi il est dit que la synérèse des formes en *-ions* et en *-iez* concerne exclusivement « tous les autres verbes » (= pas ceux en *-ier*, en *-uer* ou en *-ouer*).

Les tableaux de la page 176, qui dressent le pourcentage respectif des diérèses et des synérèses par rapport à l'ensemble des vocables, puis des occurrences, concernés dans le corpus, sont intéressants. On y remarque que le couple [w]/[u] a un taux de diérèse largement supérieur aux formes [j]/[i] et [ɥ]/[y].

3.5. L'étude sur le fonctionnement du schwa en poésie (pp. 179-187) se fonde sur le travail de Lusson/Roubaud (1974), pour qui « l'alexandrin est un *segment métrique* [...] à 12

²⁹ A l'exception du verbe *privilegier* ; voir p. 177.

³⁰ On trouve *voyiez* et *continuions* chez Molière (Souriau 1970 [1893] : 261, 263).

16

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

positions, concaténation de deux segments métriques à 6 positions chacun » (cité p. 180). C'est une conception de l'alexandrin qui permet d'expliquer l'inexistence de la césure dite épique dans l'alexandrin classique : la fin du premier sous-segment ne se comporte pas comme la fin du second. Concernant le problème de l'élision ou du maintien du schwa à l'intérieur du vers, Beaudouin utilise le travail de Milner (1982 : 283-301), en précisant les spécificités des séquences VəC#³¹. Chemin faisant, elle est conduite à distinguer deux types de schwas : « les *e* muets forts et les *e* muets faibles » (p. 185). Les premiers sont : « les *e* muets de monosyllabes non élidés graphiquement » et « les *e* muets internes ou finaux³² qui, s'ils étaient élidés, créeraient une suite de trois consonnes » (p. 213). Les seconds sont « les *e* muets en fin de mots polysyllabiques »³³ (p. 186) et les « *e* intérieurs si leur élision ne crée pas une suite de trois consonnes » (p. 213)³⁴. Quoique tributaires de la « règle des trois consonnes », ces catégories recoupent en partie les notions de *e* féminin et de *e* masculin qui sont discutées notamment par Cornulier (1982), Dominiczy (1984), Billy (1989), Gouvard (2000 [1994]), Cornulier (1994 & 1995). De ces travaux, Beaudouin ne semble connaître que Cornulier (1982 et 1995)³⁵.

3.6. Dans le détail, nombre des résultats touchant aux contraintes de syllabation de mots particuliers apparaissent déjà chez des philologues métriciens comme Quicherat, Tobler (1972 [1885]) ou Martinon. A tel point qu'on se demande parfois si l'investissement technologique que demande le traitement informatique de ces données vaut vraiment la peine. Les métriciens d'autrefois étaient de sérieux lecteurs de vers, ils en avaient lu beaucoup plus que 80 000, et les cas particuliers n'avaient pas échappé à leur attention³⁶. Le traitement informatique moderne

³¹ A propos desquelles elle ignore le travail fondamental de Morin (2000b).

³² « ou finaux » n'apparaît pas dans la formulation similaire de la p. 186.

³³ Ou plutôt : les *e* caducs en fin de mots polysyllabiques qui ne sont pas forts. Voir aussi les définitions de la p. 277.

³⁴ Ce type de distinction est utile et salutaire. Il devrait permettre d'éviter les propos suivants, que l'on trouve malheureusement sous la plume de Beaudouin : « Si l'on fait le choix d'un registre de langue familier, tous les *e* muets vont disparaître » (p. 243).

³⁵ Elle discute rapidement la méthode métricométrique, telle qu'elle est exposée dans ces travaux, aux pages 235-236. La première version du travail de Gouvard, une thèse de 1994, est connue de Beaudouin. Mais elle n'en exploite pas les passages traitant du *e* féminin et du *e* masculin.

³⁶ Ainsi, par exemple, le comportement disjonctif du verbe *hésiter*, relevé par Beaudouin (p. 70), avait déjà été noté par Souriau (170 [1893] : 125). Seule la comparaison avec Racine, chez qui ce mot est jonctif, n'apparaissait pas dans le livre de Souriau. Beaudouin note aussi que *harpie* est jonctif chez Corneille (p. 71).

17

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

des données permet toutefois un contrôle sur la méthode et sur les limites du corpus, qui est impossible avec les travaux philologiques traditionnels. Mais on peut regretter que Beaudouin n'ait pas intégré les variantes dans son corpus, ce qui l'empêche d'évaluer l'évolution de ses auteurs (Corneille en particulier) en matière de syllabation. Ainsi, Souriau (1970 [1893] : 122) relève non seulement les deux suites VəC# que Beaudouin (p. 182) trouve chez Corneille, mais il en relève également d'autres, qui sont des variantes attestées dans divers éditions originales de Corneille, et dans les notes de l'édition qu'a utilisée Beaudouin. Une approche diachronique de la rime et des principes de syllabation aurait permis de mettre en valeur les innovations métriques de Corneille³⁷.

4. Le rythme

4.1. Le rythme est défini comme « répétition de formes ou configurations dans la séquence temporelle » (p. 13). Quoiqu'en dise l'auteur, c'est une définition très platonicienne du rythme : l'idée de séquence temporelle a été introduite par Platon (voir p. 13), et « répétition » suggère le retour du même ; dans la tradition préplatonicienne, le rythme, principe d'organisation des parties d'une entité, ne nécessitait pas forcément la récurrence d'un même objet : dans ce sens, on pourrait par exemple parler du « rythme », c'est à dire de l'agencement, qui émane de la présence, sur une terrasse, d'un pot de fleurs, d'une table et d'une chaise, sans qu'aucun de ces objets ne soit en plusieurs exemplaires (voir Benveniste 1966, chapitre 27). L'auteur a donc tort de penser que « Les deux aspects [*i.e.* définitions, JLA] du rythme sont étroitement mêlés puisque la répétition d'un phénomène implique que ce phénomène ait une structure reconnaissable » (p. 13). Cette nécessité n'implique pas que tout rythme, au sens étymologique, repose sur un principe de répétition³⁸.

4.2. L'auteur se réclame (pp. 13-14, 49-57) de la théorie du rythme développée par Pierre Lusson (1973). L'hypothèse de départ est que « le rythme, en tant que forme, résulte de

³⁷ Sur lesquelles on lira Souriau (1970 [1893] : 108-196), et surtout Martinon (1913a).

³⁸ La définition du rythme donnée page 410 est encore plus restrictive, puisqu'elle laisse supposer qu'il ne peut y avoir de rythme sans mètre : « le rythme désigne une organisation, une forme identifiable qui s'inscrit dans un mètre donné » (p. 410).

18

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

la mise en œuvre, “feuilletée” ou superposée, de figures d’alternance du même et du différent pour les composantes phonétique, lexicale, syntaxique, prosodique et même sémantique » (p. 205 ; voir aussi p. 275)³⁹. A chaque niveau, on s’efforce de trouver un marquage binaire « de type présence/absence ou 1/0 » (p. 206). Les marquages retenus sont « des marquages de langue ; aucun marquage métrique n’est entré en jeu » (p. 208). En effet, l’auteur veut tester l’hypothèse suivante : « *la structure métrique et rythmique du vers résulte d’un agencement particulier des éléments de discours et de cela seulement* » (p. 208, italiques de l’auteur). Cette hypothèse pose un certain nombre de problèmes. Ainsi, elle prédit que « la césure n’est réalisée que parce qu’un mot phonologique s’achève en sixième position, elle ne préexiste pas au placement de ce mot ». C’est le résultat d’une conception trop « atomiste » du vers, qui ne prend pas en compte les parallélismes massifs qui sont constitutifs de la métrique et, conséquemment, ignore la pression contextuelle, qui peut conduire à voir une césure là où il n’y a pas la fin d’un mot phonologique⁴⁰. Il y a aussi la pression culturelle qui agit sur notre perception des vers, ce dont Beaudouin convient : « Bien entendu l’histoire du vers crée des modèles et la mémoire des vers impose la présence d’une césure même lorsque la langue la transgresse » (p. 208) ; ceci suffit à jeter à bas toute son hypothèse de départ⁴¹. Sur la base de ses données, l’auteur affirme que l’ensemble de ses marquages, indépendants de la métrique, « sont suffisants pour rendre compte des aspects rythmiques du vers, et que lorsqu’ils ne le sont pas, ce sont les marquages qu’il faut incriminer » (p. 236). C’est peut-être un résultat dû à la rareté chez Corneille et Racine de structures métriques déviantes reconnaissables par la seule pression contextuelle. Il n’empêche que si les marquages adoptés ne sont pas métriques, ils

³⁹ La formulation de la page 411 est moins nette, car contradictoire : « la matière de la langue (son, syntaxe, accent) donne forme à ce modèle [*i.e.* le modèle métrique arborescent allant de la syllabe au « quatrain » d’alexandrins aabb], [...] se moule dans les positions métriques ». Est-ce la langue qui préexiste au modèle, et donc lui donne forme, ou bien est-ce que le moule métrique précède la mise en forme de la langue ? Les deux formules juxtaposées sont incompatibles.

⁴⁰ A ce propos, je ne comprends pas l’auteur quand elle affirme que le grand nombre des vers étudiés par le métromètre rend « évidente la question de la forme du rythme » mais ne dit « pas grand chose sur la perception de la forme sur des vers isolés, où seul le vers est évident » (p. 18) : le mètre reposant sur un principe de récurrence, il me semble que son « évidence » porte sur les grandes quantités, alors que le rythme, en tant que spécificité d’agencement en discours, est à chercher dans les vers isolés.

⁴¹ De même, la notion jakobsonienne de « modèle de vers », employée par Beaudouin (p. 412) est incompatible avec sa conception générale du mètre.

19

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

portent sur des unités linguistiques qui sont placées dans un moule métrique. Les propriétés linguistiques relevées sont en fait des conséquences de ce moulage, et non pas le témoignage de la non-existence d'un niveau métrique autonome dans la structuration du vers⁴². Pourtant, Beaudouin conclut : « le mètre, en dehors du nombre qui le définit, est vide de forme, c'est-à-dire qu'il n'a pas d'autres formes que celles découlant de la répartition des constituants linguistiques sur l'échelle du mètre » (p. 411).

4.3. Je ne reviendrai pas sur le marquage de la syllabe métrique. Celui des noyaux vocaliques est appliqué simultanément sur les vers de Corneille et Racine et sur des corpus prosaïques⁴³. Les résultats sont parfois assez triviaux : ainsi quand Beaudouin remarque que, en vers, la hiérarchie entre les degrés d'utilisation de chaque voyelle « est bouleversée par le rôle des *e* muets » (p. 281) ; de même quand elle note que « **dans le vers classique, il n'y a jamais de *e* muet (faible ou fort) en position 6, ni en position 12. De plus, les *e* muets faibles sont absents des positions 1 et 7** » (p. 287, les caractères gras sont de Beaudouin). D'autres fois, je ne vois pas l'utilité des résultats obtenus (ainsi des tableaux des pages 284-286, qui présentent le pourcentage d'utilisation de chaque voyelle pleine sur chaque position métrique de l'alexandrin)⁴⁴. Il me semble qu'ils découlent directement de propriétés de la langue française classique, ou de l'application de ces propriétés sur le squelette métrique⁴⁵. Ces résultats ne témoignent guère des propriétés rythmiques des vers, puisque des moyennes peuvent cacher de grands disparités d'un ensemble textuel à un autre. A ce titre, la recherche des récurrences vocaliques à l'intérieur d'un même vers qui est faite plus bas dans le livre (pp. 292-293) me semble plus intéressante.

⁴² En ce qui concerne l'accent, cela apparaît nettement dans les résultats de l'analyse de l'alexandrin proposée par le statisticien Gasparov (1987 : 334-335).

⁴³ Qui malheureusement ne sont pas du XVII^e siècle. Voir p. 280.

⁴⁴ Voir aussi le tableau de la p. 289, qui présente « le nombre moyen de phonèmes par syllabe métrique selon les positions » (p. 288).

⁴⁵ Qui conduit à constater que « L'allure des courbes de chaque voyelle montre d'une manière frappante le parallélisme quasi-parfait dans la répartition des voyelles sur les deux hémistiches » (p. 289).

20

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

4.4. Le marquage suivant est celui de la dernière syllabe métrique de mot. Il ne se fonde pas sur la notion de mot phonologique, pourtant utilisée ailleurs⁴⁶, ni sur celle de mot graphique (placé entre deux blancs), ainsi que le montre l'exemple de la p. 216 qui marque 1 et 1 les deux syllabes de la séquence « as-tu »⁴⁷. Ces choix d'encodage sont une résultante des limites du métromètre (voir p. 217). Le principal résultat de ce marquage est encore assez décevant : « **Dans l'alexandrin "classique", les sixième et douzième positions coïncident toujours avec la dernière syllabe comptée d'un mot. Autrement dit, aucun mot ne déborde sur le segment métrique suivant** » (p. 295, caractères gras de l'auteur). Beaudouin remarque aussi une faible proportion de mots monosyllabiques en fin de sous-vers (p. 296) ; c'est sans doute encore une conséquence des propriétés générales de la langue. À nouveau, ce sont les résultats ponctuels touchant à certains vers spéciaux qui sont les plus intéressants : ainsi des alexandrins dans lesquels un sous-vers est occupé par un seul mot (p. 298)⁴⁸.

4.5. Le marquage syntaxique se contente d'indiquer la classe de mots à laquelle appartient le vocable marqué (ces limites sont expliquées p. 267). Il est dit qu'il s'agit des classes de mots discriminées dans la syntaxe de Tesnière (voir p. 223) ; mais ces classes ont des désignations issues de la grammaire traditionnelle : noms, verbes, adjectifs, adverbes, noms propres, déterminants et pronoms, conjonctions et relatifs⁴⁹ (voir p. 299). Les cinq premières catégories forment les « mots pleins », les autres les « mots vides ». Les déterminants et les pronoms ne sont pas distingués⁵⁰, ni les participes passés des adjectifs (voir p. 224).

⁴⁶ Parfois très largement, comme lorsqu'il est affirmé que l'expression « venger un père » est un mot phonologique (p. 218).

⁴⁷ Pour ce marquage, 1 indique « la syllabe métrique finale d'un mot » (p. 216), 0 marque toute autre syllabe (et non pas, comme le dit l'auteur, « les syllabes initiales et internes » (*ibid.*) car les mots monosyllabiques devraient alors être marqués à la fois 0 et 1).

⁴⁸ Les expressions du type « L'impétuosité » ou « d'impossibilité » sont considérées comme formées d'un seul mot.

⁴⁹ Bizarrement, après avoir rappelé que les relatifs « ont pour fonction d'introduire une subordonnée relative », Beaudouin classe dans cette catégorie « les pronoms relatifs, les conjonctions de subordination, [...] les adverbes comparatifs, interrogatifs et d'intensité » (p. 313).

⁵⁰ Chose curieuse, puisque Tesnière classe les pronoms dans la classe des *substantifs*, et les déterminants dans celle des *indices*. Mais, page 231, il est dit que « Les pronoms personnels à valeur substantive sont normalement analysés comme des substantifs ». L'étiquetage choisi n'est donc pas clairement explicite.

21

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

Les deux courbes de la page 301 présentent, respectivement, le pourcentage d'appartenance de chacune des douze positions métriques des alexandrins du corpus à un mot plein et à un mot vide⁵¹. Le résultat est le suivant : « Les mots pleins sont [...] typiques des fins de segments métriques ou d'hémistiches, tandis que les mots-outils se répartissent plutôt en début de segment » (p. 301 ; pour plus de détails, voir pp. 302-305⁵²). Les mots outils de fin de (sous-)vers repérés par le métromètre étant souvent des enclitiques⁵³, Beaudouin en conclut que les « règles prosodiques [...] l'emportent sur les règles syntaxiques dans le vers » (p. 308 ; voir aussi p. 319). Ceci suppose de restreindre les « règles syntaxique » à la seule existence des classes de mots. Elle pense aussi que « Par cette organisation syntaxique et sonore, le contraste entre la fin d'un segment et le début du suivant (fin d'hémistiche par rapport au début de l'hémistiche suivant, fin de vers par rapport au début du vers suivant) devient très marqué » (pp. 317-318). Ce résultat n'est pas forcément trivial, puisque Beaudouin remarque que la métoposition contribue peut-être « en partie à placer la préposition en début de segment et à accroître le contraste entre la fin d'un segment et le début du segment suivant » (p. 318)⁵⁴. On pourrait donc s'attendre à ce qu'une telle organisation soit plus marquée dans le vers métrique classique que dans d'autres types de discours. Elle l'est en tout cas davantage que dans l'alexandrin du XIX^e siècle⁵⁵.

Le cas (unique) du pronom « elle », apparemment proclitique, placé par Corneille en fin d'alexandrin à l'acte II du *Menteur*, et signalé par Beaudouin page 311, est typiquement le genre de problème qui aurait mérité un retour vers les éditions originales. Beaudouin aurait constaté une différence dans la ponctuation de l'édition de 1644 du *Menteur*, et l'édition complète du théâtre cornélien de 1682. En 1644, les deux vers incriminés se présentaient de la manière suivante :

⁵¹ Ces deux courbes gagneraient à être remplacées par un graphe en colonne, à la manière du graphe de la p. 372.

⁵² Et voir les exceptions, au moins apparentes, aux pages 309-317.

⁵³ Notons au passage que Beaudouin présente les termes de clitique, proclitique et enclitique comme propres à la terminologie de Cornulier (p. 306, note 17). Par ailleurs, elle classe parmi les clitiques les prépositions et les conjonctions (p. 307).

⁵⁴ La métoposition est discutée pp. 261-262, sans que soient mises à profit les données et considérations de Quicherat (1850). Depuis, Jeandillou (2006) a publié une importante étude sur la question.

⁵⁵ Voir ce qu'en dit Beaudouin p. 346.

22

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

*Il monte à son retour, il frappe à la porte, elle
Tranfit, paflit, rougit, me cache en sa ruelle,*

(Corneille 1644 : 44). Dans l'édition de 1682, on lit :

Il monte à son retour, il frappe à la porte, elle,
Tranfit, paflit, rougit, me cache en sa ruelle,

(Corneille 1682, tome 2, p. 376). Ou bien Corneille s'est repenti de la hardiesse de la version de 1644, ou bien il a été gêné par l'ambiguïté syntaxique du pronom, ou bien encore l'absence de virgule était une simple coquille. Dans tous les cas, il faut convenir que la version de 1682, avec sa virgule, ôte toute ambiguïté dans l'interprétation linguistique du pronom, qui ne peut être un proclitique. Le recours aux éditions du temps donne donc raison à Benoît de Cornulier (1995 : 108), qui pensait déjà que le pronom *elle* était ici sous sa forme autonome. Dans une note (p. 310), Beaudouin essaie de réfuter rapidement l'argumentation de Cornulier, sans faire de plus amples vérifications.

Un vrai marquage syntaxique, qui indiquerait la hiérarchie des constituants syntaxiques de la séquence, est une tâche trop difficile pour un outil automatisé tel que le métromètre. Beaudouin remarque que l'on pourrait envisager « un marquage de fin de syntagme qui permettrait d'évaluer les phénomènes d'enjambement de vers à vers, d'hémistiche à hémistiche et de dresser une typologie des relations entre syntagmes et segments métriques » (p. 219). Un pareil marquage, pour fonctionner, ne devrait pas tenir compte des frontières de vers. Si les bornes de la séquence marquée étaient le vers, le marquage serait déficient quand le vers appartient à une structure syntaxique qui le dépasse. Mais subsisterait encore une difficulté résultant de l'emboîtement des syntagmes les uns dans les autres, qui a pour corollaire des fins de syntagmes plus ou moins fortes, auxquelles devraient correspondre des niveaux de marquages différents. Beaudouin soulève aussi la difficulté que la métaposition et les autres inversions syntaxiques, fréquentes dans le vers, produisent dans l'identification automatique des syntagmes (voir pp. 219-220).

4.6. Le marquage accentuel a fait l'objet de choix critiquables mais, en ce qui concerne le français, cela semblait inévitable. L'option choisie est empruntée à Jacques Roubaud. Est marquée 1 « la dernière position métrique des mots pleins, ou avant-dernière si le mot a une

23

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

terminaison féminine » (p. 321 ; voir aussi p. 230). Ce marquage a l'inconvénient de se fonder uniquement sur l'aspect lexical de l'accent, sans tenir compte de l'influence qu'exercent sur lui la structure syntaxique et l'environnement rythmique (voir Dell 1984)⁵⁶. Mais le métromètre ne saurait faire mieux (voir p. 232). On notera toutefois qu'il parvient à traiter les séquences verbe + enclitique comme un seul mot, ce qui, dans ce cas précis, est un retour (bienvenu) vers la notion de mot phonologique (voir pp. 230-231). Beaudouin envisage différents degrés de marquage pour l'accent (p. 268), perspective qui ouvre des pistes méthodologiques pour l'avenir⁵⁷.

Les courbes moyennes dessinées par l'application du marquage accentuel (p. 322) n'ont rien d'inattendu : taux d'accentuation de presque 100% sur les positions 6 et 12⁵⁸, et pointe à plus de 40% sur les positions 3 et 9. Ces courbes ne sont guères commentées par Beaudouin, mais il est clair que les pointes des positions 3 et 9, qui ne correspondent encore une fois qu'à des moyennes, ne sont dues qu'aux propriétés linguistiques du français insérées dans un moule métrique⁵⁹. D'ailleurs, ces courbes moyennes masquent « la variété des séquences métrico-rythmiques⁶⁰ des hémistiches » (p. 326). Dans l'ensemble, « Le marquage accentuel met en évidence que le vers est la concaténation de deux segments, aux allures générales similaires : marquage systématique de la dernière position, faible marquage des positions 1 et 5 et marquage intermédiaire des positions 2 et 4. La position finale est d'autant plus éminente que les positions voisines, la position 5 et la position 1 du segment suivant, sont faiblement marquées » (p. 338). Quand on regarde les choses plus en détail, on remarque que « Le second hémistich est [...] plus régulier que le premier » (p. 329). Cette « répétition d'une ondulation

⁵⁶ Beaudouin relève en partie ce problème, p. 327.

⁵⁷ Un travail sur l'accent appliqué aux vers qui conserverait l'idée d'une hiérarchie des accents, pourrait s'inspirer avec profit de Dell (1984). Mais le discours versifié ayant tendance à binariser les catégories de la langue, je me demande s'il ne serait pas judicieux d'essayer d'élaborer une simple opposition binaire du type accentué/inaccentué.

⁵⁸ « le taux de marquage n'est pas égal à 100%, comme il le serait si le traitement avait été manuel... en raison d'erreurs d'analyse syntaxique » (pp. 322-323).

⁵⁹ Voir Gasparov (1987). De même, quand on remarque que « les positions des hémistiches sont dans la majorité des cas (65 %) organisées en groupements de 2, 3 ou 4 positions » (p. 415), le résultat ne me semble pas très significatif, eu égard aux propriétés de la langue.

⁶⁰ Je dirais plutôt « rythmiques » tout court, même si ces séquences ont toujours une borne maximale de six voyelles métriques.

24

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

très marquée à la fin, la seconde occurrence étant légèrement plus contrastée que la première », conforte, selon l'auteur, l'observation faite par Roubaud de l'alexandrin comme étant « à la fois un seul (le vers) et deux segments (les hémistiches) métriques » (p. 342)⁶¹.

4.7. Le dernier marquage, dit « métrico-syntaxique », part de l'idée que la fin de vers est fortement marquée *a priori* ; les propriétés linguistiques qui sont fréquentes à la fin du vers sont alors considérées comme fortes quand elles apparaissent en son intérieur (voir pp. 233-234). Ainsi, suivant ce marquage, les dernières voyelles pleines des classes de mots qui sont couramment en fin de vers ont un marquage fort, à l'inverse des classes de mots qui sont rarement à la rime. Ce système a l'inconvénient de traiter de la même manière tous les pronoms, qu'ils soient proclitiques ou enclitiques ; ceux-ci, pourtant ne méritent pas de recevoir le même marquage en fin de vers, et donc, suivant le principe adopté ici, à l'intérieur du vers. Notons que ce marquage, contrairement aux autres, a pour point de départ des caractéristiques propres aux vers, ce qui rend fautive l'affirmation de Beaudouin selon qui « à aucun moment nos marquages ne font l'hypothèse qu'il s'agit d'un vers » (p. 236).

Au vu des résultats des marquages précédents, le résultat de ce marquage-ci était prévisible. Tous les marquages vus jusqu'ici montrent la grande spécificité des sixième et douzième positions de l'alexandrin. Si ces positions se différencient des autres, c'est qu'elles ont en moyenne une forme qui les distingue. Par conséquent, ce qui était statistiquement fort en position 6 et 12 avec les premiers marquages sera statistiquement plus faible dans les autres positions avec le dernier : on continuera à trouver une courbe qui particularise fortement les positions 6 et 12. Le second résultat est pour ainsi dire le corollaire du premier. Et la constance de la forme de ces courbes n'est qu'une conséquence de la longueur moyenne des groupes syntaxiques et prosodiques que l'on peut introduire dans le moule de l'alexandrin français. Il est donc assez trivial de dire que « le vers mobilise et informe à sa manière les caractéristiques de la langue de manière si puissante qu'il arrive à imposer sa forme à travers les indicateurs les plus incertains » (pp. 325-326). En tout cas, il n'y a pas de quoi affirmer que « Cette résistance à la déconstruction force notre admiration » (p. 326).

⁶¹ Mais d'un point de vue plus strictement métrique, les propriétés spéciales de la césure (impossibilité d'un schwa surnuméraire après la sixième position métrique) suffisent à distinguer le premier sous-vers du second.

25

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

4.8. Au final, l'analyse rythmique du mètre permet « la validation statistique de certaines propriétés connues ou déjà signalées » de l'alexandrin classique (p. 339) : les positions 6 et 12 ne portent jamais de « e muet », sont toujours caractérisées par un accent et par une fin de mot, et ce mot est presque toujours un mot plein. Par ailleurs, « il n'y a jamais de e muet faible en première ni en septième position » (p. 339). On a l'impression de la montagne qui accouche d'une souris. Comme le dit Beaudouin elle-même, « Si nous considérons que le domaine de la métrique englobe tous les phénomènes qui se reproduisent à l'identique de vers en vers », ces propriétés « délimitent, et cela n'a rien d'original, ce qui au niveau du vers et des hémistiches relève du mètre » (pp. 339-340). On a donc l'impression qu'un tel travail quantitatif apporte peu à l'analyse de la métrique classique.

Mais nous étions partis du rythme, et nous voici en pleine métrique. L'hypothèse de l'auteur sur la structure métrique comme résultante de la structure linguistique l'a conduite à négliger ce qui, au niveau rythmique, et malgré les imperfections de l'outil, était rendu possible par son travail : à savoir une étude vraiment *rythmique* de séquences versifiées singulières, avec une possibilité de comparaison des données. A ce sujet, les résultats que Beaudouin présente comme « des tendances rythmiques dans le vers » (p. 340) ou « le rythme de l'alexandrin » (*ibid.*), sont décevants, parce que ce sont des moyennes, qui n'ont pas grand chose à voir avec le rythme effectif de vers spécifiques. Les courbes rythmiques moyennes pourraient être intéressantes, mais en tant que point de départ permettant une analyse rythmique contrastive de vers particuliers⁶².

4.9. Le dernier chapitre du livre se penche sur le difficile problème des liens que l'on peut établir entre le sens et la structure rythmique. L'auteur s'efforce de montrer « que le

⁶² Ce gommage des spécificités locales par la statistique se rencontre aussi, dans une moindre mesure, dans l'étude des unités métriques. Beaudouin le reconnaît dans les quelques pages qu'elle consacre à la métrique post-raciniennne (pp. 342-349), quand elle parle des violations sur le schwa dans la seconde moitié du XIX^e siècle : « D'un point de vue statistique, ces quelques violations passent inaperçues mais elles ébranlent de manière violente l'édifice alexandrin. Il y a dans le passage du zéro au un, de l'absence à la présence, de l'impossibilité à l'existence, un saut qualitativement beaucoup plus saisissant qu'une évolution de dix points entre deux pourcentages » (p. 343). De plus ce saut qualitatif dépend de la notoriété de celui qui le pratique. Il y a là-dessous un problème général qui se pose à tout métricien qui cherche à retracer l'histoire d'une forme. Par exemple, l'usage d'un schéma strophique particulier par Victor Hugo dans un petit poème peut jouer un rôle crucial dans l'histoire des strophes, alors que cent longs poèmes de même forme composés par un poète obscur peuvent avoir un rôle quasi nul pour la postérité.

26

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

rythme, au même titre que d'autres indices stylistiques, permet de caractériser genre et auteurs ». Le travail s'inspire des méthodes habituelles de la lexico-métrie, avec aussi une nette influence de la sémantique de François Rastier. Deux pôles sémantiques sont distingués : l'Amour et la Mort. Chacun est ensuite divisé en quatre sous-classes : « jeu et mensonge », « marivaudage », « passion amoureuse », « trône et hymen » pour l'Amour, et « gloire et honneur », « victoire ou défaite », « mort et culpabilité » et « l'ailleurs » pour la Mort (voir pp. 365-366). On obtient des résultats étranges, comme le suivant : « dans le pôle Amour, 25 % des hémistiches sont de type H_001001, contre 30 % dans le pôle Mort. La probabilité que cette répartition soit due au hasard est infime (probabilité inférieure à 2.10^{-96} avec le test du Chi-Deux⁶³) » (p. 365). À moins que la méthode utilisée pour arriver à ces résultats ne soit défailante (voir les problèmes qu'elle soulève relevés par l'auteur pp. 406-407). Les résultats des études par sous-classes me laissent également dubitatif ; en voici un exemple : « le champ [...] "jeu et mensonge" se caractérise par un taux élevé d'hémistiches irréguliers (38 %), tandis que le champ [...] "l'ailleurs" a un taux élevé (32 %) d'hémistiches réguliers marqués en position 3 (H_001001) » (pp. 371-372).

A ce stade, Racine et Corneille ne sont pas distingués l'un de l'autre. Mais la suite du travail étudie séparément chaque genre (comédie, tragédie, pièces diverses) et chacun des deux auteurs (pp. 372-378). Ainsi, « dans les comédies, les champs "jeu et mensonge" [...] et "marivaudage" » représentent « plus de 80 % de chacune des comédies », alors que dans beaucoup des tragédies et des pièces diverses « dominant les champs "passion amoureuse" [...] et "trône et hymen" » (p. 373). Au total, « les zones de recouvrement entre tragédie et comédie sont quasiment inexistantes » (p. 374). Ces résultats n'ont rien de surprenant mais, d'après l'auteur, ils permettent de « valider, sur un domaine bien balisé, la pertinence des outils et de leur utilisation » (p. 358). L'étude centrée sur Racine permet de montrer que sa production tragique se répartit en trois ensembles chronologiques : « L'un regroupe *La Thébaïde* et *Alexandre le Grand* », pièces marquées par l'influence de Corneille, « un autre toutes les

⁶³ Sur ce test, les curieux mathéux trouveront des informations à l'URL suivante : <http://www.math-info.univ-paris5.fr/smel/cours/ts/node8.html>

27

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

tragédies d'*Andromaque* à *Phèdre* (*Bajazet* occupe une place spéciale dans cet ensemble) et enfin un troisième ensemble regroupe *Esther* et *Athalie* » (p. 394).

D'autres analyses, plus ponctuelles, cherchent à montrer « l'existence de liens, ténus mais significatifs, entre des passages de pièces et des rythmes spécifiques » (p. 359).

5. Remarques diverses

Le livre est écrit dans une langue très claire, et prend le temps d'exposer longuement des points qui parfois sont bien connus des spécialistes, ce qui le rend accessible à un large public. Les informations données touchant à certains sujets annexes sont parfois entachées d'erreurs. Ainsi, en matière de typologie métrique, l'auteur omet de mentionner les métriques tonales parmi « les différents types de versification » (p. 30) et affirme que « Le vers *accentuel* est constitué par la concaténation d'un nombre fixe de pieds équivalents » (p. 31), ce qui est loin d'être toujours le cas⁶⁴. L'auteur classe les mètres japonais dans le type de la métrique « syllabique » (p. 32), comme le français, ce qui est une erreur (un rapide examen montre clairement qu'il s'agit d'une métrique « quantitative », reposant sur le poids des syllabes) ; cette erreur est malheureusement courante et doit être mise je pense sur le compte des sources de l'auteur.

Parmi le vocabulaire technique utilisé, on relève un certain nombre de termes qui témoignent d'une conception très arithmétique, voire « comptable » comme dirait Cornulier, du mètre. L'un de ces termes est le mot « décompte » (pp. 27, 63, 153, 159, 161, 179, 187). Il a l'air de faire penser que lorsqu'on lit une pièce en alexandrins, ou qu'on assiste à une représentation, on compte sur ses doigts pour percevoir le mètre. Ce terme de décompte pourrait être avantageusement remplacé par celui de « mesure »⁶⁵. A l'opposé de ce

⁶⁴ On sait par exemple que les « pieds » de la métrique allemande ont été imités des grecs et des romains (à l'initiative d'Opitz, si je ne m'abuse), et que nombre de poèmes allemands et anglais, particulièrement dans la tradition populaire, sont construits sur la base d'une équivalence en nombre d'accents, sans que le nombre ou la position des syllabes atones entrent aucunement dans la mesure du vers (et je ne parle pas des métriques accentuelles allitératives du finnois ou des anciennes langues germaniques). Sur ces sujets, voir Fabb (1997).

⁶⁵ On pourrait objecter que *mesure* relève d'une « métrique de géomètre », mais dans ce cas c'est le terme de *métrique* lui-même, et donc celui de *mètre*, qu'il faudrait rejeter. *Décompte* semble impliquer une conception très formaliste et arithmétique du vers, alors que *mesure* préjuge moins de sa réalité psychologique et perceptive. Par ailleurs, *décompte* n'est pas aussi ancien que *mesure* dans la terminologie métrique.

28

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

formalisme, certains termes se caractérisent par leur opacité : ainsi du « groupe de souffle » (p. 52). Une autre expression regrettable (quoique courante) est celle de « *h* non aspiré » (p. 181, 199 et *passim*), à propos des mots jonctifs qui présentent dans l'orthographe un *h* initial. Beaucoup des mots jonctifs du français ne présentent pas ce *h* dans leur orthographe, ce qui ôte toute pertinence phonologique à la notion de « *h* non aspiré ». On pourrait en dire à peu près autant pour la notion de *h* aspiré, utilisée par exemple p. 196 (doit-on dire que le mot *onzième* a un « *h* aspiré » ?)⁶⁶. D'autres termes techniques sont employés parfois improprement, comme dans l'exemple suivant : « le quatrain constitué de deux rimes plates féminines suivies de deux rimes plates masculines » (p. 52). Il faut bien sûr lire « d'une rime plate féminine suivie d'une rime plate masculine » (voir des erreurs similaires p. 79 et p. 32 note 4, où « rime » est utilisé dans le sens de « terminaison »). Dans un autre domaine, voici une erreur de formulation qui est plus grave : « *fous* a rimé avec *vous*, mais *vous* n'a pas rimé avec *fous* chez Corneille et Racine » (p. 108). Cela pour signifier que, de ces deux mots, seul *fous* a été appel de rime. On trouve une variante de la même erreur quand l'auteur écrit qu'« On appelle mot-rime le mot qui supporte la séquence qui permet d'établir un écho avec un autre vers » (p. 92) : avec une telle définition, seuls les échos rimiques, et non les appels, pourraient être portés par un mot-rime. Dans un autre registre, on peut regretter l'usage fréquent du mot « voyelle » pour désigner les six lettres qui, dans l'alphabet, sont généralement associées aux voyelles (pp. 151, 158) car cela donne lieu à des formulations étranges et maladroites, du genre : « les groupements vocaliques (suites de deux ou trois voyelles) correspondent selon les cas à une ou deux positions métriques » (p. 151). Le terme de « graphème » est parfois employé improprement à la place de celui de *lettre* (exemples : p. 242 ligne 12, p. 421).

La bibliographie, quoique assez fournie, souffre d'un certain nombre d'insuffisances. Des travaux de Quicherat, Thurot, Souriau, Kastner, Martinon, Lote, Fouché, Monferran, Dominicy, Billy et Morin mentionnés *supra* n'y sont pas recensés⁶⁷. Les apports de la

⁶⁶ Sur ces problèmes de jonction et de disjonction, voir Cornulier (1981).

⁶⁷ Ce sont souvent les travaux de ces auteurs touchant au plus près au sujet de Beaudouin qui sont ignorés. De Quicherat, l'auteur ne connaît que le *Petit traité de versification française* ; de Martinon, que le *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises* ; de Lote, que le premier tome (sur le Moyen Âge !) de son *Histoire du*

29

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

métrique générative sont présentés (pp. 42-46), mais Beaudouin ignore le principal travail réalisé sur l'alexandrin dans ce cadre : celui de S. P. Verluyten (1982 et 1989). Il est donc faux de dire que « La métrique générative s'est principalement intéressée au pentamètre iambique » (c'est loin d'être le cas) et qu'« Elle n'a donc qu'un lointain rapport avec [...] l'alexandrin classique » (p. 42). On est d'autant plus étonné de lire cette phrase que l'auteur connaît les travaux de J.-C. Milner (1982 : 283-301) et de M. Ronat (1975 et 1986 [1975]) sur l'alexandrin, réalisés dans un cadre générativiste.

Quant aux travaux mentionnés, il ne leur est pas toujours rendu justice. Il est dit que dans sa *Théorie du vers* (1982), Benoît de Cornulier « examine la répartition de six propriétés syntaxiques et phonologiques (normalement absentes à la césure) sur les douze positions de 1810 vers de Rimbaud, Verlaine et Mallarmé » (p. 11). En vérité, ce nombre de 1810 correspond à des vers qui sont l'objet de propriétés remarquables, et qui en tant que tels sont listés dans une annexe de l'ouvrage de Cornulier (pp. 289-303). Le vrai corpus total de *Théorie du vers* est un ensemble d'environ 13 100 alexandrins (voir p. 148 de ce livre). L'étude de Jean-Michel Gouvard sur les alexandrins de la seconde moitié du XIXe siècle est citée dans sa version « thésitive » de 1994, et non dans sa version publiée plus récente. A propos de cette étude, on relève une coquille gênante : le « uniquement » de la page 12 ligne 2, qui laisse penser que les vers que J.-M. Gouvard a étudiés en détail n'ont un marquage métrico-métrique que sur leur sixième syllabe, ce qui est une absurdité (d'autant que Gouvard prend soin d'étudier toutes les syllabes de ces vers).

Références

- AROUI, Jean-Louis (2000) : « Nouvelles considérations sur les strophes », *Degrés*, 104, Bruxelles, pp. e 1-16.
 — (2005) : « Rime et richesse des rimes en versification française classique », in M. MURAT, éd., pp. 179-218.

vers français ; de Fouché, que le *Traité de prononciation française* ; de Morin, que l'article de *Langue française* (1993) sur le *Dictionnaire des rimes* de Lanoue.

30

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

- (à paraître) : « Remarques métriques sur le sonnet français », *Studi francesi*, 147, septembre-décembre 2005.
- BARRA JOVER, Mario (2000) : « Constatation et induction face aux corpus diachroniques : le problème du N+1 texte », *Les Cahiers Forell*, 14, Université de Poitiers, pp. 7-21.
- BEAUDOUIN, Valérie (2000) : *Étude empirique des 80 000 vers du théâtre de Corneille et Racine*, 2 volumes, Thèse de doctorat, Sciences du Langage, Paris, E.H.E.S.S.
- (2002) : *Mètre et rythmes du vers classique. Corneille et Racine*, Paris, Champion, coll. « Lettres numériques ».
- BENVENISTE, Émile (1966) : *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard.
- BILLY, Dominique (1989) : « Quelques apports récents à la métrique française », *Bulletin de la société de linguistique de Paris*, tome LXXXIV, Paris, Klincksieck, pp. 283-319.
- CHEVRIER, Alain (1996) : *Le sexe des rimes*, Paris, Belles lettres.
- CORNEILLE, Pierre (1644) : *Le menteur*, comédie, Paris, Antoine de Sommerville & Augustin Courbe.
- (1682) : *Le théâtre de P. Corneille*, revu & corrigé par l'Auteur, 4 volumes, Paris, Guillaume de Luyne.
- (1857) : *Œuvres complètes de P. Corneille*, Nouvelle édition, revue et annotée par M. J. Taschereau, 2 volumes, Paris, Jannet.
- (1862) : *Œuvres de P. Corneille*, tomes 1 à 7 [Théâtre], Nouvelle édition revue sur les plus anciennes impressions et les autographes, et augmentée de morceaux inédits, de variantes, de notices, de notes, d'un lexique des mots et locutions remarquables, d'un portrait, d'un fac-simile, etc., par M. Ch. Marty-Laveaux, Paris, Hachette.
- CORNULIER, Benoît de (1981) : « H-aspirée et la syllabation. Expressions disjonctives », in D. L. GOYVAERTS, ed., *Phonology in the 1980's*, Gand, E. Story-Scientia, pp. 183-230.
- (1982) : *Théorie du vers*, Paris, Seuil.
- (1994) : « Remarques sur la métrique interne de l'alexandrin au XIXe. A propos de la thèse de Jean-Michel Gouvard », tapuscrit, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, C.E.M., 26 pp.
- (1995) : *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon.
- DELL, François (1984) : « L'accentuation dans les phrases en français », in F. DELL, D. HIRST, J.-R. VERGNAUD, édés., pp. 65-122.
- DELL, François / HIRST, Daniel / VERGNAUD, Jean-Roger, édés. (1984) : *Forme sonore du langage. Structure des représentations en phonologie*, Paris, Hermann.
- DOMINICY, Marc (1984) : « Sur la notion d'e féminin ou masculin en métrique et en phonologie », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 12, Saint-Denis, Université Paris VIII, pp. 6-45.
- DORCHAIN, Auguste (s.d. [1905]) : *L'art des vers*, Paris, Bibliothèque des "Annales politiques et littéraires".
- ENCREVÉ, Pierre (1988) : *La liaison avec et sans enchaînement. Phonologie tridimensionnelle et usages du français*, Paris, Seuil.
- FABB, Nigel (1997) : *Linguistics and Literature. Language in the Verbal Arts of the World*, Oxford, Blackwell.

31

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

- FOUCHÉ, Pierre (1958) : *Phonétique historique du français*, tome 2, *Les voyelles*, Paris, Klincksieck.
- (1961) : *Phonétique historique du français*, tome 3, *Les consonnes et index général*, Paris, Klincksieck.
- GASPAROV, M. L. (1987) : « A Probability Model of Verse (English, Latin, French, Italian, Spanish, Portuguese) », *Style*, 21:3, 'New Metrics', Northern Illinois University, pp. 322-358.
- GOUVARD, Jean-Michel (2000) : *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000.
- GRAMMONT, Maurice (1894) : « Le patois de la Franche-Montagne et en particulier de Damprichard (Franche-Comté). IV. La loi des trois consonnes », *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris*, tome huitième, Paris, Émile Bouillon, 1894, pp. 53-90.
- (1912) : c.r. de Martinon (1912), *Revue des langues romanes*, 55, p. 590.
- (1947 [1904]) : *Le vers français*, Paris, Delagrave.
- (1951 [1914]) : *Traité pratique de prononciation française*, Paris, Delagrave.
- JEANDILLOU, Jean-François (2006) : « Est-ce que de Baal le zèle vous transporte ? Aspects de la métoposition dans l'alexandrin classique », *Poétique*, 145, pp. 83-97.
- KASTNER, L. E. (1904) : « L'alternance des rimes depuis Octavien de Saint-Gelais jusqu'à Ronsard », *Revue des langues romanes*, tome XLVII (cinquième série, tome septième), Montpellier, pp. 336-347.
- KAYE, Jonathan D. / LOWENSTAMM, Jean (1984) : « De la syllabité », in F. DELL, D. HIRST, J.-R. VERGNAUD, édés., pp. 123-159.
- KLEIN, Marc (1991) : *Vers une approche substantielle et dynamique de la constituance syllabique. Le cas des semi-voyelles et des voyelles hautes dans les usages parisiens*, Thèse de doctorat nouveau régime, Saint-Denis, Université Paris VIII.
- LOTE, Georges (1990) : *Histoire du vers français*, tome V, *Le XVII^e et le XVIII^e siècles. II. Le vers et les idées littéraires ; les jeux des mètres et des rimes*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- (1991) : *Histoire du vers français*, Tome VI, *Le XVI^e et le XVII^e siècles. III : Les genres poétiques ; le vers et la langue ; la réforme de la déclamation dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- LUSSON, Pierre (1973) : « Notes préliminaires sur le rythme », *Cahiers de poétique comparée*, 6, Paris, Publications Langues'O, pp. 30-54.
- LUSSON, Pierre / ROUBAUD, Jacques (1974) : « Mètre et rythme de l'alexandrin ordinaire », *Langue française*, 23, pp. 41-53.
- MARTINON, Philippe (1912) : « La prononciation de l'e muet », *Revue de philologie française et de littérature*, 26, Paris, Champion, pp. 100-130.
- (1913a) : « Les innovations prosodiques chez Corneille », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 20^e année, Paris, Colin, pp. 65-100.
- (1913b) : *Comment on prononce le français*, Paris, Larousse.
- (1989 [1911]) : *Les strophes. Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France* Suivi du *Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance*, Genève/Paris, Slatkine.

32

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

- MILNER, Jean-Claude (1982) : *Ordres et raisons de langue*, Paris, Seuil.
- MILNER, Jean-Claude / REGNAULT, François (1987) : *Dire le vers. Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*, Paris, Seuil.
- MONFERRAN, Jean-Charles (1999) : « Rime pour l'œil, rime pour l'oreille : réalité, mythe ou idéal ? Aperçus de la question en France aux XVI^e et XVII^e siècles », in M. GALLY & M. JOURDE, éd.s., *Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Editions, pp. 79-95.
- MORIN, Yves Charles (1993) : « La rime d'après le *Dictionnaire des rimes* de Lanoue (1596) », *Langue française*, 99, Paris, Larousse, pp. 107-123.
- (2000a) : « Le français de référence et les normes de prononciation », *Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain*, 26 : 1-4, pp. 91-135.
- (2000b) : « La variation dialectale et l'interdiction des suites voyelle + e muet dans la poésie classique », in M. MURAT, éd., *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, pp. 193-227.
- (2005a) : « La naissance de la rime normande », tapuscrit, in M. MURAT, éd., pp. 219-252.
- (2005b) : « Liaison et enchaînement dans le vers aux XVI^e et XVII^e siècles », in J.-M. GOUVARD, éd., *De la langue au style*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, pp. 299-318.
- MOURGUES, Michel (1968 [1724]) : *Traité de la poésie française*, Genève, Slatkine.
- MURAT, Michel, éd. (2005) : *Poétique de la rime*, Paris, Champion.
- QUICHERAT, Louis (1850) : *Traité de versification française*, deuxième édition revue et considérablement augmentée, Paris, Hachette.
- RICHELET, Pierre (1972 [1672 & 1695]) : *La versification française (1672) — La connaissance des genres français (1695)*, Genève, Slatkine.
- RONAT, Mitsou (1975) : « Scrambling peut-elle être française ? », *Cahiers de Poétique Comparée*, vol. II, fasc. 2, Paris, Publications Orientalistes de France, pp. 47-92.
- (1986 [1975]) : « Métrico-phono-syntaxe : le vers français alexandrin », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 14/15, Saint-Denis, Université Paris VIII, pp. 15-43.
- RUDRAUF, L. (1935) : « Rime et sexe. Une nouvelle théorie de l'alternance des rimes masculines et féminines dans la poésie française. Suivi d'une controverse avec M. Maurice Grammont, professeur à l'Université de Montpellier », *Annuaire de l'Institut scientifique français de Tartu*, Tartu (Estonie), Akadeemiline Kooperatiiv, pp. 98-159.
- SOURIAU, Maurice (1970 [1893]) : *L'évolution du vers français au dix-septième siècle*, Genève, Slatkine.
- THUROT, Charles (1966a [1881]) : *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle d'après les témoignages des grammairiens*, tome 1, Genève, Slatkine.
- (1966b [1883]) : *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle d'après les témoignages des grammairiens*, tome 2, Genève Slatkine.
- TOBLER, Adolphe (1972 [1885]) : *Le vers français ancien et moderne*, traduit sur la deuxième édition allemande par Karl Breul et Léopold Sudre, avec une préface par M. Gaston Paris, Genève, Slatkine.

33

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine

VERLUYTEN, S. Paul (1982) : *Recherches sur la prosodie et la métrique du français*, thèse de doctorat, Université d'Anvers.

— (1989) : « L'analyse de l'alexandrin. Mètre ou rythme ? », in M. DOMINICY, éd., *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, Editions de l'Université de Bruxelles, pp. 31-74.

[12. *Sonnet français*]

« Remarques métriques sur le sonnet français »,

à paraître dans *Studi Francesi*, 147, septembre-décembre 2005.

15pp.

*Jean-Louis AROUJ
Université Paris VIII
CNRS (UMR 7023)*

REMARQUES MÉTRIQUES SUR LE SONNET FRANÇAIS

1. On a souvent débattu de la nature strophique ou non strophique du sonnet : constitué de deux quatrains et de deux tercets pour certains (Jakobson 1973 : 301, 327, 357, 403), de deux quatrains et d'un sizain pour d'autres (Mazaleyrat 1977 : 5728), d'un huitain et d'un sizain pour d'autres encore (sans parler des trois quatrains suivis d'un distique du sonnet anglais)¹. Plutôt que de rentrer dans ce débat un peu stérile, qui consiste à poser des étiquettes et à expliquer peu de choses, mieux vaut chercher à savoir comment fonctionne la forme sonnet sur le plan perceptif. Sur ce point, il faut reconnaître que les études existantes sont généralement plutôt silencieuses.

Les travaux consacrés au sonnet parus jusqu'ici sont plutôt de type historique. La principale étude sur l'histoire globale du sonnet français reste celle de Jasinski (1970 [1903]) ; celle de Gendre (1996) est surtout intéressante par ses monographies sur quelques auteurs importants. En matière d'études limitées à une période déterminée, il faut signaler l'excellent travail quantitatif de Roubaud (1990), les riches données historiques de Lote (1991 : 73-102 et

¹ Des versions antérieures de ce travail ont été présentées dans le cadre du séminaire que j'anime à l'université Paris VIII, ainsi qu'à l'occasion d'une conférence au séminaire « Langues et grammaire » de l'UMR 7023 (14 octobre 2002). Je remercie pour leurs suggestions les auditeurs de ces différentes communications, ainsi que Marc Dominicy pour ses remarques sur un premier état tapuscrit de cet article. Merci aussi à Gerhard Schaden, grâce à qui le texte de Mönch (1955), écrit dans une langue qui m'est hermétique, m'est devenu accessible.

2

Remarques métriques sur le sonnet français

157-159, 1996 : 103-108), et aussi Endô-Satô (1993). On lira encore les travaux classiques de Colletet (1965 [1658] : 115-264) et d'Asselineau (1875), les analyses de schémas de rimes de Morier (1998 : 1079-1113), et les recherches sur les origines du sonnet français (McClelland 1973, Rigolot 1984). Aroui (2002) donne un exemple d'étude à peu près complète d'un corpus limité. La seule étude récente qui soulève un certain nombre de questions théoriques sur la métricité du sonnet français est celle de Cornulier (2002). Sur le sonnet européen, on se reportera à Bellenger éd. (1988), Jost (1989), Brogan/Zillman/Scott (1993), et surtout Mönch (1955).

2. En tant qu'objet métrique, un sonnet doit répondre à une triple exigence :

(a). Tout texte reconnu comme sonnet, autrement dit toute instance de la forme sonnet, doit être formellement semblable à d'autres unités reconnaissables comme telles. Toute unité métrique doit en effet répondre au « principe d'équivalence » qui a été mis en valeur par Jakobson (1963 : 220). Dans le cas des mètres ou des strophes, cette équivalence se fait généralement entre unités contiguës dans le discours (vers, instances de strophes). Dans le cas des *formes fixes*, cette équivalence est simplement « culturelle » (Cornulier 1989 : 61), elle se fait avec un prototype abstrait résultant de la connaissance d'autres instances de forme semblable : un sonnet-instance est reconnu comme tel par son équivalence culturelle avec la forme sonnet, équivalence culturelle qui peut se rencontrer aussi pour certaines strophes courantes.

(b). En fait, l'équivalence culturelle existe toujours pour les objets métriques, ceux-ci étant des formes « codées » (Ruwet 1975), c'est à dire partagées comme conventions par un

3

Remarques métriques sur le sonnet français

certain nombre d'individus appartenant à un même réseau culturel. Le sonnet n'échappe pas à ce principe.

(c). Enfin, le sonnet, comme tout objet métrique, doit présenter une réalité *perceptive* (Grimaud/Baldwin 1993 ont bien montré que les formes métriques étaient fortement déterminées par nos capacités de perception).

3. C'est ce troisième point qui fait apparaître un problème pour le sonnet :

En faisant abstraction de la diachronie, certains auteurs ont souligné la parenté de la forme du sonnet français avec le dizain classique (rimiquement, le sonnet est un dizain classique dont le quatrain initial a été redoublé — voir Goyet 1988 : 37). Mais le sonnet français est typiquement constitué de décasyllabes { 4-6 } (à ses débuts) ou d'alexandrins (ensuite), mètres trop longs pour l'envergure d'une strophe de dix vers, et plus encore pour une strophe de 14 vers : pour être perceptible, une strophe longue doit avoir des vers courts, du moins relativement courts (vers simples), la chose a été souvent remarquée.² Ainsi, par exemple, du XVI^e au XIX^e siècles, le mètre des huitains monométriques les plus répandus ((ababcdcd) et ses variantes et, au XIX^e siècle seulement, (aaabcccb) et (ababcccb)), ne dépasse quasiment jamais les huit syllabes métriques (voir Martinon 1989 [1911], répertoire, p. 74 et pp. 77-78). Quant au dizain classique (ababccdeed), on sait qu'il était très généralement composé d'octosyllabes, parfois d'heptasyllabes (voir Martinon 1989 [1911] : 369-372 et 382-385). L'apparente

² Cf. par exemple Quicherat 1850 : 250-251, Martinon 1989 [1911] : 441, Laumonier 1932 [1909] : 697, Romains/Chennevière 1923 : 93, Formont/Lemerre 1937 : 98, Suberville 1946 [1940] : 180, *Notions de versification française* [anon.] (1948) : 22, Lote 1990 : 216, Molino/Gardès-Tamine 1988 : 31, Grimaud/Baldwin 1993 : 261, Aroui 1996b : 108-109).

4

Remarques métriques sur le sonnet français

exception du dizain dit « marotique », rimé (abab⁻bc⁻cdcd), et généralement formé de décasyllabes { 4⁻6 } est discutée dans Aroui (à paraître).

Les premiers sonnets français sont composés par Clément Marot et Mellin de Saint-Gelais (voir Getzler/Roubaud 1998 : 13-14), au moment où commence à se mettre en place la nouvelle métrique « perceptive » qui triomphera avec le classicisme (voir Aroui 2000 : e 8-9). Comment donc expliquer, étant donnée l'époque, que le sonnet, apparemment similaire à une strophe de 14 vers, soit très généralement constitué de vers longs, alors qu'une strophe d'une telle envergure nécessite en principe des vers courts ? Ou, pour dire les choses autrement, comment expliquer la métricité du sonnet ?

4. Il me semble qu'on peut trouver une réponse à ces questions en remarquant que, depuis ses origines (voir Pötters 1999 : 1029), le sonnet est « séparé de manière claire en deux parties de 8 vers et 6 vers respectivement » (Roubaud 1990 : 17-18 ; voir aussi p. 146, p. 199 et p. 326 et voir Mönch 1955 : 33). En effet, si on peut étudier indépendamment, à la manière de Roubaud, les différents schémas de rimes attestés à l'intérieur des quatrains ou à l'intérieur des tercets, c'est parce que les interférences rimiques entre ces deux paquets de vers sont très rares et de l'ordre de l'exception (voir Roubaud 1990 : 84-89, 140-141 et 324 pour les exceptions des années 1530-1630). Reconnaître un sonnet, ce n'est donc pas reconnaître une forme simple de 14 vers, mais plutôt reconnaître un huitain suivi d'un sizain, le huitain étant lui-même constitué, typiquement, de deux quatrains matériellement équivalents. A sa manière, l'article stimulant de Goyet (1988) fait bien apparaître cette bipartition, puisqu'il montre le caractère à la fois conservateur et figé des quatrains, et le caractère moderne et libre des tercets.

5

Remarques métriques sur le sonnet français

Il est vrai que le dizain classique est lui aussi formé de deux parties distinctes, un quatrain (abab) ou (abba) suivi d'un sizain (aabccb) ou (aabcbc)³. Mais ses constituants sont de niveau inférieur au huitain et au sizain du sonnet. Le quatrain et le sizain constitutifs du dizain sont des sous-strophes, tandis que le huitain et le sizain du sonnet pourraient être comparés, par la force de leur autonomie, à de véritables strophes.

Je voudrais toutefois éviter toute analogie trop rapide avec les strophes car, au moins dans le « sizain » du sonnet, il n'y a pas de véritable périodicité strophique. On peut donc choisir d'adopter une terminologie spécifique pour désigner les constituants du sonnet, et appeler la première partie un *octave*, et la deuxième partie un *sestette* (terminologie que je reprends à Margolin 1988, et que l'on trouve aussi chez divers auteurs anglo-saxons). Un huitain, qui est une strophe, se définit en principe par sa relation de contiguïté avec un autre huitain de même forme. L'octave du sonnet se définit de toute autre façon, puisqu'il est reconnaissable par sa relation de contiguïté avec une forme différente (le sestette). Pour la même raison, le sestette se différencie du sizain. Je continue à appeler ses composants des tercets, puisque ceux-ci présentent de nombreuses analogies (blanc typographique, interdépendance rimique, ...) avec les tercets « strophiques »⁴.

Sur le plan de la perception, le sonnet français est donc formé fondamentalement de deux unités autonomes : l'octave d'un côté, le sestette de l'autre. Les métriciens italiens, qui ont relevé la même caractéristique pour le sonnet italien, ont décrit cette coupure par la notion de

³ Ceci vers le milieu du XVII^e siècle. Avant et après cette date, seule la forme (ababccdeed) est pratiquée couramment (voir Aroui 1996b : 432).

⁴ Sur les tercets, voir Aroui (1996b : 259-276).

6

Remarques métriques sur le sonnet français

« volta » (*tournant*), qui semble désigner à la fois une frontière métrique et une frontière syntactico-sémantique : « The volta is significant because both the particular rhymes unifying the two quatrains of the octave and also the envelope scheme are abandoned simultaneously, [...] creating a decisive “turn in thought” » (Brogan 1993).

Par ailleurs, il faut ajouter que l'octave est aussi formé de deux parties largement indépendantes l'une de l'autre, que nous continuerons à appeler « quatrains ». En tant que redoublement du quatrain initial du dizain classique, ces deux parties doivent conserver intact leur caractère de quatrain et donc présenter chacune une certaine autonomie syntactico-sémantique, ce que montrent bien les études portant sur la ponctuation des fins de vers des sonnets. Roubaud (1990 : 195-200) a ainsi étudié la ponctuation de 6606 sonnets de son corpus, composés entre 1530 et 1630. Toute fin de vers caractérisée par une absence de ponctuation est marquée 0 ; toute fin de vers terminée par une virgule ou une parenthèse est marquée 1 ; toute fin de vers caractérisée par une ponctuation intermédiaire (deux points, point-virgule, etc.) est marquée 2 ; enfin, toute fin de vers sujette à un point (ou équivalent) est marquée 3. Ceci donne pour un sonnet, une suite de quatorze chiffres, compris chacun entre 0 et 3. Chaque chiffre indique le « poids » d'une fin de vers en terme de ponctuation. Si l'on veut avoir une idée de la ponctuation globale d'un corpus de sonnets, il suffit d'additionner les chiffres (poids) correspondant aux vers 1 des sonnets, puis les chiffres (poids) correspondant aux vers 2, et ainsi de suite. Pour l'ensemble des 6606 sonnets qu'a étudiés Roubaud, ceci donne une suite de quatorze nombres, de « poids » plus ou moins lourd :

vers	1	2	3	4	5	6	7	8
poids	4285	6831	4442	16718	4529	6822	4657	17982

7

Remarques métriques sur le sonnet français

vers	9	10	11	12	13	14
poids	5129	6199	13692	6169	5673	19818

Il peut être plus éclairant de faire des moyennes. Pour cela, on peut s'inspirer de la méthode « ponctuométrique » de Benoît de Cornulier (1995 : 265), et multiplier par 3 chacun des marquages de Roubaud :

- 0 indique toujours une absence de ponctuation en fin de vers ;
- 3 signale une virgule ou une parenthèse fermante ;
- 6 une « ponctuation intermédiaire » (Roubaud 1990 : 198), telle que le deux points ou le point-virgule ;
- 9 une ponctuation forte, équivalente à un point.

On obtient cette fois les poids suivants :

vers	1	2	3	4	5	6	7	8
poids	12855	20493	13326	50154	13587	20466	13971	53946
vers	9	10	11	12	13	14		
poids	15387	18597	41076	18507	17019	59454		

Il n'y a plus qu'à diviser chacun de ces nombres par 6606, puis à arrondir à l'entier le plus proche, pour obtenir le poids moyen des ponctuations de fin de vers du sonnet « type » calculé sur la base de ce corpus :

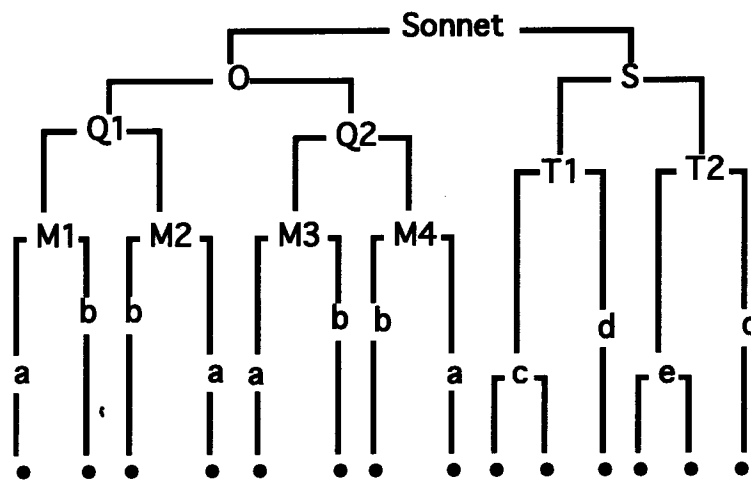
vers	1	2	3	4	5	6	7	8
poids	2	3	2	8	2	3	2	8
vers	9	10	11	12	13	14		
poids	2	3	6	3	3	9		

8

Remarques métriques sur le sonnet français

Ces moyennes nous montrent combien l'autonomie syntaxique des quatrains est grande, et font apparaître que la différence de « poids » réel entre la fin du second quatrain et la fin du premier est peu pertinente quand elle est recalculée en « poids » moyen.

Quand on lit un sonnet, on perçoit donc d'abord la forme quatrain, qui est rédupliquée, puis on perçoit la forme sestette ; et c'est la mise en contiguïté de ces formes de perception qui provoque l'émergence représentationnelle de la forme sonnet. En première approximation, je schématiserai cela sous la forme d'une sorte d'arbre (inspiré librement de Jost 1988 et Jost 1989 : 193-200), où les embranchements les plus hauts représentent les composantes structurelles (et perceptives) les plus fondamentales :



Ce schéma nécessite quelques explications. Vers le haut de l'arbre, l'octave et le sestette représentent les deux niveaux structurels les plus fondamentaux. C'est leur rapport de contiguïté même qui définit le fondement perceptif du sonnet ; ils sont donc au même niveau dans le schéma. Par contre, les deux quatrains sont à un niveau plus haut (plus fondamental)

9

Remarques métriques sur le sonnet français

que les deux tercets : ils ont une autonomie structurelle plus forte (chacun peut former un tout rimique), et leur juxtaposition les fait ressembler à des strophes. C'est ce caractère « strophique » des quatrains qui me conduit à appeler leurs constituants (formés de deux vers consécutifs) des *modules* (*M* dans le schéma).⁵ Ces modules se situent dans l'arbre à un niveau inférieur à celui des tercets, parce qu'ils ont une prégnance structurelle et perceptive moins importante : les tercets sont plus longs (un vers de plus), ce qui, pour faciliter la perception, rend nécessaire une convergence plus forte entre leurs frontières et les frontières syntaxiques (et par conséquent les ponctuations fortes— voir les résultats de Roubaud ci-dessus) ; ils en gagnent donc une certaine autonomie structurelle, qui est soulignée par le blanc typographique qui les sépare, et qui n'existe guère pour les modules des quatrains. Les couleurs rimiques {b} et {d} sont placées plus haut dans l'arbre que les couleurs {a}, {c} et {e}, parce qu'elles sont les couleurs « principales » des modules dont elles font partie (voir Cornulier 1997 : 77).⁶ Enfin, au bas du schéma, les points noirs font apparaître le niveau le plus « superficiel » de la structure, les terminaisons de vers, qui sont rattachées à une instance de couleur rimique. Le soulignement des deux dernières terminaisons de vers (les deux derniers points noirs) signale que leur ordre d'apparition peut être inversé (on peut avoir {ede} au lieu de {eed}).

Le schéma, tel qu'il est dessiné, pourrait faire penser que je crois à une arborescence générale et systématique des structures métriques. Il n'en est rien (voir Aroui 2000 : e 5-7). Le

⁵ Sur la notion de module, voir Cornulier 1995 : 128, et voir une discussion dans Aroui (2000 : e 5-7).

⁶ Cornulier prétend qu'une telle analyse ne présuppose pas une division du module en un distique et un monostiche, mais il me semble que si la couleur « principale » est dominante sur le plan perceptif, elle doit nécessairement être placée plus haut dans le schéma. Par ailleurs, je ne vois pas comment on pourrait préserver l'idée d'une « monogamie » des structures métriques (Cornulier 1995 : 262-263), si l'on plaçait les trois unités constitutives de ce module sur un même niveau. Voir Aroui 2000 : e 6-7.

10

Remarques métriques sur le sonnet français

soulignement au bas de l'arbre montre que le schéma de rimes des tercets {ccd ede} échappe au principe d'arborescence. A vrai dire, une simple « règle d'ajustement », permettrait d'expliquer la forme de ces sestettes. Cette règle semblerait d'autant plus naturelle qu'historiquement le sestette {ccd, eed} a d'abord été le plus courant en métrique française, avant que ne s'impose, au XVII^e siècle, la forme {ccd, ede} (voir Roubaud 1990).⁷ Mais on relève dans la poésie comme dans la chanson françaises des structures métriques courantes qui échappent clairement à l'arborescence (l'alternance en genre, l'alternance couplet-refrain). Il existe deux manières opposées et contradictoires de décrire la plupart des structures métriques : par arborescence, ou par alternance.⁸ Apparemment, l'idée d'arborescence permet d'expliquer les différents niveaux de la structure métrique, ce que ne peut faire à elle seule l'idée d'alternance : plus un nœud est haut dans l'arbre, plus il témoigne d'une structure profonde et fondamentale. Mais on peut voir dans le schéma ci-dessus que la profondeur d'enchâssement de l'arbre n'est pas suffisante pour décrire les différents niveaux de la structure métrique : les niveaux étiquetés « T » ont, dans le schéma (en partant du bas) la même profondeur structurelle que les nœuds « M » ; pourtant, sur le plan perceptif, tout laisse supposer qu'ils ont un degré de profondeur supérieur, d'où leur position dans mon schéma. L'idée d'alternance me semble la meilleure, parce qu'elle permet de faire l'économie d'une règle d'ajustement, tout en sauvegardant sans difficulté l'idée d'une « monogamie »

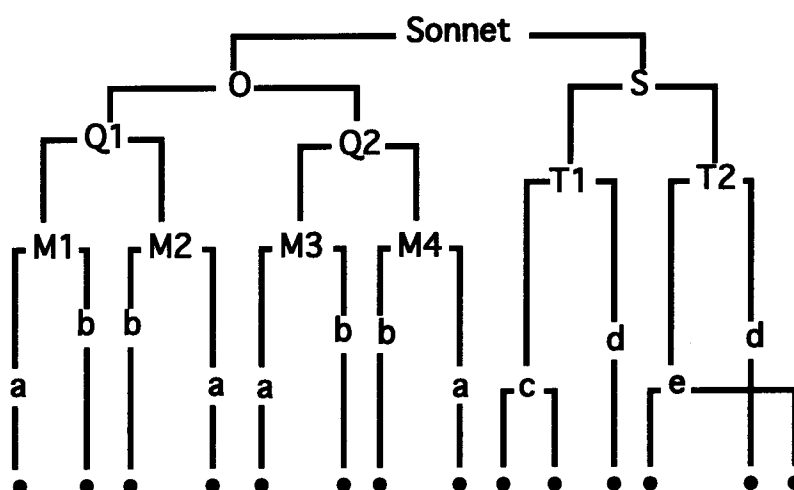
⁷ En ce qui concerne les poèmes strophés, les données historiques sont plus compliquées : au XVII^e siècle, comme dans le cas du sestette, le sizain (aabcbc) prend un temps le dessus sur la forme (aabccb) (ce qui, remarquons-le, suppose des strophes alternes, et donc de l'alternance). Mais au XIX^e siècle, seule la forme (aabccb) est couramment usitée (voir Martinon 1989 [1911] : 216-217).

⁸ Pour une défense explicite de la description arborescente, voir Dell 2003.

11

Remarques métriques sur le sonnet français

(binarisme) des structures métriques (voir Aroui 2000 : e 11). Elle permet aussi d'établir une représentation des différents niveaux constitutifs d'une structure telle que {ccdede}, moyennant un schéma qui n'a plus qu'un rapport lointain avec les structures arborescentes auxquelles on est habitués, puisque le principe même de l'alternance présuppose que certaines des branches de l'arbre pourront se croiser. Le sonnet (abba, abba, ccd, ede) sera donc représenté de la manière suivante :



Ce schéma fait apparaître que les branches qui se croisent n'apparaissent que dans la partie basse de la structure. On pourrait, en première approximation, supposer que plus les niveaux métriques sont profonds (placés hauts dans le schéma), moins ils ont de chances de comporter des branches croisées. A première vue, l'alternance en genre des strophes alternes (en poésie classique) prend place aux niveaux supérieurs de la structure métrique, et vient donc contredire cette conjecture. En fait, l'alternance de ces strophes est généralement une simple conséquence de l'alternance continue des genres au sein du poème. Cette dernière n'est pas

12

Remarques métriques sur le sonnet français

représentée directement dans l'arbre du sonnet ; mais elle prend place de toute évidence au niveau le plus superficiel de la structure, et non aux niveaux macrostructurels : elle concerne les points terminaux des branches. Deux points contigus qui n'ont pas pour « mère » un même nœud doivent être de genre différent. L'alternance en genre ne permet donc pas de remettre en cause notre hypothèse de départ (= les branches des niveaux profonds ont moins de chance de se croiser). Cette hypothèse est néanmoins réfutée par l'alternance des refrains et des couplets dans la chanson, qui est un phénomène de niveau strictement macrostructurel. On peut donc, en deuxième analyse, supposer que le croisement de branches n'est possible qu'aux deux extrémités de la structure métrique : soit au niveau des nœuds les plus hauts, soit au niveau des plus bas.

Une autre généralisation possible, qui n'est pas incompatible avec la précédente, serait de dire que les branches ne peuvent se croiser que sur les bords de la structure d'ensemble.⁹ Cette hypothèse n'est réfutée ni par l'alternance couplet/refrain de la chanson ni par les structures rimiques du sizain classique inversé ou du sonnet peletier.

Bien sûr, tous les sonnets français attestés ne répondent pas exactement au schéma donné ci-dessus. Mais on peut voir en lui un modèle du genre, un « prototype » formel.¹⁰

Bibliographie

AROUI, Jean-Louis (1996a) : « Rimbaud : les rimes d'une *Larme* », *Parade sauvage*, 13, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 24-44.

⁹ Je dois cette observation à Danilo Salamanca.

¹⁰ Pour différentes applications de la théorie des prototypes à la métrique, voir Gardes-Tamine (1988), Aroui (1996a), Gouvard (2000), Aroui (2000).

13

Remarques métriques sur le sonnet français

- (1996b) : *Poétique des strophes de Verlaine. Analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat régime unique, Saint-Denis, Université Paris VIII, Département des Sciences du Langage.
- (2000) : « Nouvelles considérations sur les strophes », *Degrés*, 104, Bruxelles, pp. e 1-16.
- (2002) : « Métrique des sonnets verlainiens », *Revue Verlaine*, 7-8, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 149-268.
- (à paraître) : « Métrique, perception et valeurs culturelles du XIV^e au XVI^e siècles : le dizain "marotique" », tapuscrit.
- ASSELINÉAU, Charles (1875) : « Histoire du sonnet », *Le livre des Sonnets. Quatorze dizains de sonnets choisis*, Paris, Lemerre, pp. V-XXXVII.
- BELLENGER, Yvonne, éd. (1988) : *Le sonnet à la Renaissance*, Actes des troisièmes journées rémoises, 17-19 janvier 1986, Paris, Aux amateurs de livres.
- BROGAN, T. V. F. (1993) : « Volta », in A. PREMINGER & T. V. F. BROGAN, éd., p. 1367.
- BROGAN, T. V. F. / ZILLMAN Lawrence J. / SCOTT Clive, (1993) : « Sonnet », in A. PREMINGER & T. V. F. BROGAN, éd., pp. 1167-1170.
- COLLETET, Guillaume (1965 [1658]) : *L'art Poétique, I, Traité de l'épigramme et traité du sonnet*, texte établi et Introduction par P.A. Jannini, Genève/Paris, Droz/Minard.
- CORNULIER, Benoît de (1989) : « Métrique des *Fleurs du Mal* », Actes du colloque Baudelaire *Les Fleurs du Mal de Baudelaire. L'intériorité de la forme*, Paris, CDU / SEDES, pp. 55-76.
- (1995) : *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, coll. 'IUFM'.
- (1997) : « Aspects du papillonnage métrique de La Fontaine dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* non sans un rappel de Maître Clement », *Cahiers du Centre D'Études Métriques*, 3, Université de Nantes, Maison des Sciences de l'Homme Ange Guépin, Centre d'Études Métriques, pp. 73-87.
- (2002) : « Pour l'analyse du sonnet dans *Les Fleurs du Mal* », in S. MURPHY, éd., *Lectures de Baudelaire. Les Fleurs du Mal*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 197-236.
- DELL, François (2003) : « Répétitions parallèles dans les paroles et dans la musique des chansons », in J.-L. AROUI éd., *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, pp. 499-522.
- ENDÔ-SATÔ, Fumiko (1993) : « Des sonnets publiés dans les années 1828-1853. Essai de bibliographie critique », *Mezura*, 28, Paris, publications Langues'O, 67 pp.
- FORMONT, Maxime / LEMERRE, Alphonse (1937) : *Le vers français. Versification et poésie*, Paris, Lemerre.
- GARDES-TAMINE, Joëlle (1988) : « Strophes et paragraphes dans *Châtiments* », *Revue des Lettres Modernes*, série Victor Hugo n°2 'Linguistique de la strophe et du vers', textes réunis par Benoît de Cornulier, Joëlle Gardes-Tamine et Michel Grimaud, présentés par Michel Grimaud, Paris, Minard, pp. 135-151.
- GETZLER, Pierre / ROUBAUD, Jacques (1998) : « Le sonnet en France des origines à 1630. Matériaux pour une base de données du sonnet français », *Mezura*, 26, Paris, INALCO.
- GENDRE, André (1996) : *Evolution du sonnet français*, Paris, P.U.F., coll. 'Perspectives littéraires'.
- GOUVARD, Jean-Michel (2000) : « Le vers français en métrique générale », in M. MURAT, éd., *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 23-56.
- GOYET, Francis (1988) : « Le sonnet français, vrai et faux héritier de la grande rhétorique », in Y. BELLENGER, éd., pp. 31-41.

14

Remarques métriques sur le sonnet français

- GRIMAUD, Michel / BALDWIN, Lawrence (1993) : « Versification cognitive : la strophe », *Poétique*, 95, Paris, Seuil, pp. 259-276.
- JAKOBSON, Roman (1963) : *Essais de linguistique générale*, T.1, *Les fondations du langage*, Traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit.
- (1973) : *Questions de poétique*, publié sous la direction de Tzvetan Todorov, deuxième édition revue et corrigée par l'auteur, Paris, Seuil, coll. 'Poétique'.
- JASINSKI, Max (1970 [1903]) : *Histoire du sonnet en France*, réimpression de l'édition de Douai, Genève, Slatkine Reprints.
- JOST François (1988) : « Le sonnet : sens d'une structure », in Y. BELLENGER éd., pp. 57-65.
- (1989) : *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire : Modes et modulations*, Berne/Francfort-s. Main/New York/Paris, Peter Lang.
- LAUMONIER, Paul (1932 [1909]) : *Ronsard poète lyrique. Etude historique et littéraire*, 3e éd. revue et corrigée, Paris, Hachette.
- LOTE, Georges (1990) : *Histoire du vers français*, T. 5, *Le XVI^e et le XVII^e siècles : le vers et les idées littéraires ; les jeux des mètres et des rimes*, texte revu par Joëlle Gardes-Tamine et Lucien Victor, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- (1991) : *Histoire du vers français*, T. 6, *Le XVI^e et le XVII^e siècles : les genres poétiques ; les vers et la langue ; la réforme de la déclamation dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, texte revu par Joëlle Gardes-Tamine et Lucien Victor, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- (1996) : *Histoire du vers français*, T. 9, *Le XVIII^e siècle : les genres et les formes ; la versification ; du classicisme au romantisme*, texte revu par Joëlle Gardes-Tamine, Aïno Niklas-Salminen et Lucien Victor, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- MARGOLIN, Jean-Claude (1988) : « A propos du sonnet figuré de Palatino "Dove son gli occhi..." », in Y. BELLENGER, éd., pp. 119-136.
- MARTINON, Philippe (1989 [1911]) : *Les strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance* Suivi du *Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance*, Genève/Paris, Slatkine Reprints.
- MAZALEYRAT, Jean (1977) : « La strophe », *Grand Larousse de la Langue Française*, tome 6, Paris, pp. 5727-5733.
- MCCLELLAND, John (1973) : « Sonnet ou quatorzain ? Marot et le choix d'une forme poétique », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 73:4, Paris, Colin, pp. 591-607.
- MOLINO, Jean / GARDES-TAMINE, Joëlle (1988) : *Introduction à l'analyse de la poésie*, T. 2, *De la strophe à la construction du poème*, Paris, P.U.F., 'linguistique nouvelle'.
- MÖNCH, Walter (1955) : *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, S. H. Kerle.
- MORIER, Henri (1998) : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 5e édition revue et augmentée, Paris, P.U.F.
- Notions de versification française* (1948) : Vincennes, éditions Formation et culture, coll. 'Les guides du lecteur'.
- PÖTTERS, Wilhelm (1999) : « Le problème du premier sonnet. Réplique à Dominique Billy », *Critica del testo*, II / 3, pp. 1029-1040.
- PREMINGER, A. / BROGAN, T. V. F. eds. (1993) : *The New Princeton encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press.
- QUICHERAT, Louis (1850) : *Traité de versification française où sont exposées les variations successives des règles de notre poésie et les fonctions de l'accent tonique dans le vers français*, 2^e éd., revue et considérablement augmentée, Paris, Hachette.
- RIGOLOTT, François (1984) : « Qu'est-ce qu'un sonnet ? Perspectives sur les origines d'une forme poétique », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 84:1, Paris, Colin, pp. 3-18.

15

Remarques métriques sur le sonnet français

- ROMAINS, Jules / CHENNEVIÈRE, Georges (1923) : *Petit traité de versification*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française.
- ROUBAUD, Jacques (1990) : « La forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde Rhétorique », *Cahiers de Poétique comparée*, 17-18-19, Paris, publications Langues'O, 386 pp.
- SUBERVILLE, Jean (1946) [1^{ère} éd. 1940] : *Histoire et théorie de la versification française*, nouvelle édition revue et complétée, Paris, éditions de "l'école".

[13. *European sonnet*]

« **Metrical Structure of the European Sonnet** »,

à paraître *in* J.-L. AROUI éd.,

Towards a Typology of Poetic Forms.

21 pp.

Jean-Louis AROUI
Université Paris VIII/UMR 7023
France

METRICAL STRUCTURE OF THE EUROPEAN SONNET

1. Preliminaries

The sonnet¹ is a well-known prescribed form². If there are numerous empirical, historical or philological studies of the European sonnet³, we must admit that its theoretical study has been strictly limited. Among the few recent studies proposing substantial new views on sonnet theory are those of Fabb (2002: 57-87), Cornulier (2002)⁴ and Aroui (2004).

As a metrical unit, a sonnet instance⁵ should be characterized by the following properties:

(a) It must, in form, be similar to other units commonly recognized as sonnets. The sonnet being a “prescribed form”, this formal equivalence is a “cultural” one (Cornulier 1989):

¹ I thank Andy Arleo, Benoît de Cornulier and François Dell for their comments on an earlier draft of this article.

² “A prescribed form, or *closed form* as it is sometimes called, is one whose duration and shape are determined before the poet begins to write: the limerick, for example, or the triolet, or the sonnet” (Spiller 1992: 2). Some scholars (for example Preminger/Brogan/Scott 1993) say “fixed form,” which is a phrase translated word to word from French. Some specialists classify the prescribed forms among the “genres”, but it is better to keep the “genre” category to speak about objects on a mainly semantic (thematic) basis (elegy, hymn and eclogue are genres), and to apply the “prescribed form” category to describe poems whose global form is culturally constrained.

³ See Bellenger (1988), Jost (1989), Brogan/Zillman/Scott (1993), Ughetto (2005) and particularly Mönch (1955). On the Italian sonnet, see Biadene (1977 [1888]), Antonelli (1984), Roubaud (1990: 293-321), Spiller (1992: 11-75), Beltrami (2003). On the French sonnet, see Bauquier (1881), Vianey (1903), Jasinski (1970 [1903]), Roubaud (1990), Endô-Satô (1993) and Gendre (1996) in particular. On the English sonnet, see Markland (1963), Fuller (1986 [1972]), Spiller (1992).

⁴ An updated and more complete version of this article is available in the handout *Sur la versification de Baudelaire*, Université de Nantes, Centre d'Études Métriques, October 2004.

⁵ I use the expression “sonnet instance” as Jakobson (1960) spoke of “verse instance”: to point out a particular occurrence of a sonnet.

2

Metrical Structure of the European Sonnet

the sonnet instance can be compared to an abstract prototype; this prototype has emerged from the reading of many similarly shaped sonnets.

(b) In fact, cultural equivalence exists for all of the metrical objects, which are “coded forms”, *i.e.* conventions shared in a cultural area (Ruwet 1975).

(c) As for every metrical unit, the sonnet instance has to have a perceptual aspect. It cannot be reduced to a formal pattern having no perceptual connections.

This last point reveals a problem concerning the sonnet. It has often been noted that the sonnet has formal connections with the stanza (see Goyet 1988: 37, Beltrami 2003: 22). Historically, we know that it most likely comes from a development of the Italian *canzone stanza* (Kleinhenz 1993: 653, Beltrami 2003: 22)⁶. But long stanzas typically have short lines, for obvious perceptual reasons. This has been noted very often⁷. Unlike the stanza, the sonnet, which is very long in comparison, is generally composed of long lines (the *endecasillabo* in Italian, the *alexandrin* in French, the iambic pentameter in English). How can we explain that a sonnet, apparently similar to a fourteen-line stanza, is generally composed of long lines, whereas the fourteen-line stanza normally requires short ones? In other words, how can we explain the metricality of the sonnet?

⁶ It has also been proposed that the sonnet comes from the *strambotto* (Biadene 1977 [1888]: 4-25). This idea is nowadays rejected (Beltrami 2003: 21-22). The development of the sonnet has also been influenced by the Troubadours' poetry (Antonelli 1989, Spiller 1992: 15-16, Solimena 2003: 83-84).

⁷ See for example Quicherat (1850: 250-251), Martinon (1989 [1911]: 441), Laumonier (1932 [1909]: 697), Romains/Chennevière (1923: 93), Formont/Lemerre (1937: 98), Suberville (1946 [1940]: 180), *Notions de versification française* [anon.] (1948: 22), Lote (1990: 216), Molino/Gardes-Tamine (1988: 31), Grimaud/Baldwin (1993: 261), Aroui (1996b: 108-109), Aroui (2004, §. 3).

3

*Metrical Structure of the European Sonnet***2. Italian sonnet (abba, abba, cde, cde) and French sonnet (abba, abba, ccd, eed)****2.1. Octave and Sestet**

I think it is possible to find an answer to these questions if we remember that, from its very beginning (see Pötters 1999: 1029) the sonnet has been “clearly cut into two parts containing respectively 8 and 6 lines” (Roubaud 1990: 17-18)⁸. Indeed, the sonnets containing occurrences of a same rhyme overlapping these two parts are very rare and only exceptions⁹. Recognizing a sonnet is not simply recognizing a 14-line form, but rather recognizing an Octave followed by a Sestet, the Octave being itself typically made up of two Quatrains built with the same rhymes and the same rhyme scheme. A stimulating article by Goyet (1988) clearly reveals this bipartition, showing how Quatrains are conservative and rigid, whilst the Sestet is modern and free.

From a perceptual point of view, the sonnet is therefore fundamentally made up of two autonomous units: the Octave and the Sestet. Some metrists call their boundary a “volta” (*turning point*), which seems to describe a metrical boundary as well as a syntactico-semantic boundary: “The volta is significant because both the particular rhymes unifying the two quatrains of the octave and also the envelope scheme are abandoned simultaneously, [...] creating a decisive ‘turn in thought’” (Brogan 1993).

In Italian, the four principal rhyme schemes, (abba, abba, cde, cde) and (abba, abba, cdc, dcd) as well as (abab, abab, cde, cde) and (abab,

⁸ My translation. Original quotation: le sonnet est “séparé de manière claire en deux parties de 8 vers et 6 vers respectivement”. See also, in the same book, pages 146, 199 and 326, and see Mönch (1955: 33), Spiller (1992: 11, 17, 51).

⁹ See Roubaud (1990: 84-89, 140-141 et 324) for exceptions in French sonnets from 1530 to 1630.

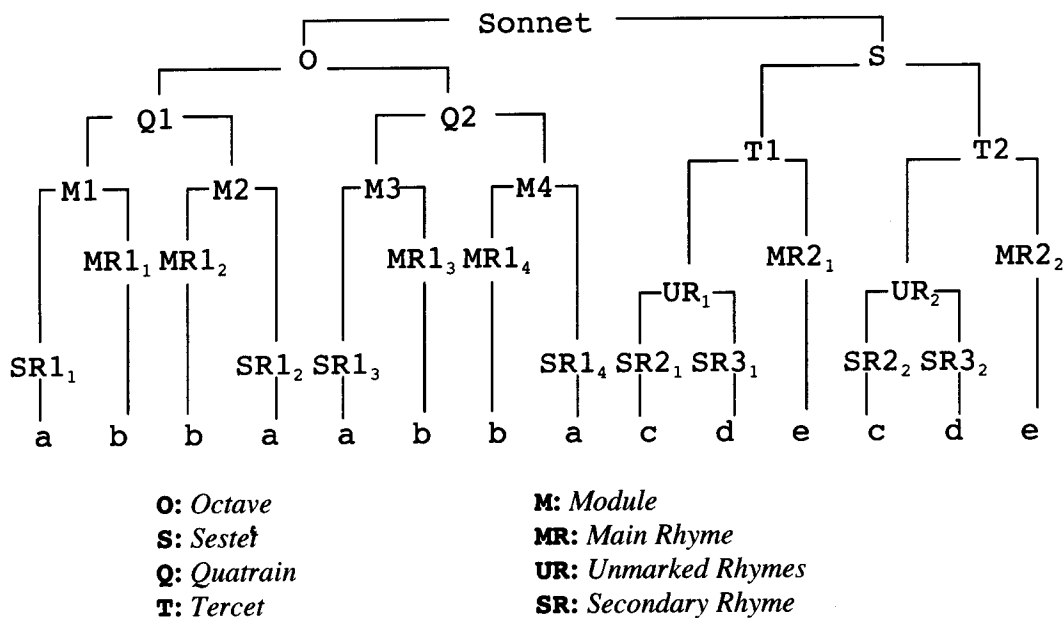
4

Metrical Structure of the European Sonnet

abab, cdc, dcd), can be analysed as the concatenation of an Octave and a Sestet. The global form of the sonnet would be too complex to be perceptible if not divided into two parts. The French sonnet, in its most common forms, (abba, abba, ccd, eed) and (abba, abba, ccd, ede) respects this division as well.

2.2. Hierarchical form and structural form

In both Italian and French, the internal structures of the Octave and the Sestet lead us to suggest that the sonnet is characterized by a branching form.

Italian sonnet (abba, abba, cde, cde):

To understand this tree, we must make a distinction between the “hierarchical form” and the “structural form”, both represented in the diagram.

5

Metrical Structure of the European Sonnet

We will define the “hierarchical form” as *the set of family links between nodes*. This point is not original¹⁰. Two nodes are called “sisters” when they are immediately dominated by the same node. A node immediately dominating another is called a “mother node”. A node immediately dominated by another is called a “daughter node”. In the tree above, M1 and M2 are sister nodes. Their mother node is Q1, which is a daughter node of O.

The “structural form” is represented by *the position of nodes on the vertical axis of the tree*: the higher a node is on this axis, the more fundamental it is supposed to be. The structural form is similar to the information we can get with a metrical grid: it gives a degree of saliency¹¹. Statistically, there is a correspondence between the structural metrical form and the syntactic form : generally, the more a metrical constituent is salient, the more its ending tends to match with a major syntactic boundary. This tendency does not exist for the lowest metrical constituents dominated by the nodes MR, UR and SR¹².

The structural level of a node does not necessarily coincide with its hierarchical level. For example, this tree predicts that SR1 and MR1, which are always sister nodes, do not have the same structural level: MR1 being higher in the tree, it is more fundamental than SR1. We can notice similar phenomena higher up in the tree. Q1 and T1 are both separated from the root by one node, but Q1 is higher in the graph, because supposedly more fundamental. Nevertheless, a node appears to be structurally always lower than its mother node.

¹⁰ See Crystal 2003: 314, and see Dell 2003 for an application on the stanza.

¹¹ About saliency, see Kiparsky 2006: 21-23.

¹² It would be possible to describe this correspondence with the theory of prototypes (see above, §. 1), in the same way than Youmans (1989: 348, 376-377, 2006: 140, 144, 146) who used this theory to describe diverse English meters (about metrics and prototypes, see also Gardes-Tamine 1988, Aroui 1996a and 2000, Gouvard 2000). If a sonnet does not respect this correspondence, it is just an atypical sonnet. The more the metrical constituent’s ending which doesn’t match is salient (structurally high), the more the sonnet is atypical. About the interface of syntax and strophics, see also Scherr (2006).

6

Metrical Structure of the European Sonnet

Hypothesis 1: *A node is always structurally lower than its mother node. Nevertheless, the structural level of a node does not necessarily coincide with its hierarchical level.*

Corollary: *Two sister nodes do not necessarily have the same structural level.*

This hypothesis has to be severely constrained in order to generate productive predictions. We will use the following principle:

Principle: *In a tree, each node position in the hierarchical form as well as in the structural form, has to be justified by independent arguments.*

In section 2.3, pursuant to this principle, we offer five arguments in support of various aspects of the above tree structure assigned to Italian sonnets whose rhyming scheme is (abba, abba, cde, cde).

2.3. Justification of levels

2.3.1. Octave and sestet

Independent Argument (IA) 1: *the sonnet is clearly divided in two largely autonomous parts from the standpoint of rhyme as well as of syntax and meaning (see above, §. 2.1., and see Mönch 1955, Goyet 1988, Roubaud 1990, Pötters 1999).*

At the top of the tree, immediately dominated by the root, the Octave and the Sestet represent the most fundamental levels. Their contiguity defines the perceptual basis for the sonnet. This explains why they are at the same structural level in the diagram.

7

*Metrical Structure of the European Sonnet**2.3.2. Quatrains vs. Tercets*

IA 2: *The Quatrains are isomorphic. Each Quatrain is self-sufficient by its rhymes. Each Quatrain is syntactically largely independent (see Roubaud 1990), tercets are less clearly independent*¹³.

The Quatrains (Q nodes) are located at a higher level than the Tercets (T nodes) in the tree: they have a stronger structural autonomy (each of them may have an independent rhyme scheme), and because of their juxtaposition they are similar to stanzas.

2.3.3. Tercets vs. Modules

IA 3: *The Tercets (ie the sets of lines dependent on T nodes) are one line longer than the Modules (ie the sets dependent on M nodes). Statistically, the Tercets are syntactically more independent than the Modules (see Roubaud 1990). The two Tercets are separated by a blank space or a special typographical format. The Modules are not typographically marked (see Roubaud 1990, Cornulier 1995, Aroui 2000).*

Because of the Quatrains' "stanzaic" property, I choose to call "Modules" their immediate constituents ("Modules" is represented by "M" in the diagram). In a stanza, a Module is an intermediate constituent between stanza and line. Its existence is implicated by the hierarchical level¹⁴. In the tree, the structural level of the Modules is situated below that of the Tercets, because they are structurally and perceptively less salient; Tercets are longer (three lines): as a consequence, they need a stronger coincidence between their metrical frontiers and

¹³ "The tendency was, among the Italian poets, to have a very definite sense pause [...] in the octave, between lines four and five, giving thus two *quatrains* in the octave; and less clearly in the sestet, to have a sense pause between lines eleven and twelve, giving two *tercets*" (Spiller 1992: 3).

¹⁴ See Cornulier 1995: 128, and Cornulier 1999: 6-7, which are discussed in Aroui (2000: e 5-7). The layout of a text from the late thirteenth century proves that the poets of these times were aware of the "Module" level (see Spiller 1992: 11-12).

8

Metrical Structure of the European Sonnet

the syntactic frontiers. This coincidence has been confirmed statistically (*cf.* Roubaud 1990). These points explain why the Tercets are typographically independent, contrary to the Modules.

2.3.4. *Main Rhymes vs. Secondary Rhymes*

IA 4: *In French stanzas (Cornulier 1997 and 1999), and according to the cognitive necessity of salient points in a perceptible sequence, when two Modules, represented by two sister nodes in a tree, share one and only one rhyme, this rhyme is called "Main Rhyme". When a three-line Module is made with occurrences of two different rhymes, its Main Rhyme is the one which occurs only once, for perceptual reasons. In a Module, for reasons of saliency, the Main Rhyme occurs in the last line of the Module, or just prior to the last line*¹⁵.

The next nodes correspond to different rhymes. The node is higher for a Main Rhyme (MR), and lower for a Secondary Rhyme (SR). Every M or T node is supposed to dominate a Main Rhyme (see Cornulier 1997: 77, footnote 5 and Cornulier 1999: 46). In the French stanza, studied by Cornulier, the Main Rhyme of a Module is the rhyme which occurs only once in this Module, and which is shared with the other Module of the stanza. In terms of nodes, this means that two M nodes dominate occurrences of the same Main Rhyme if these M nodes are sister nodes. The T nodes of the sonnet may have the same property. But if two T sister nodes share three rhymes and are structurally isomorphic, rhyming in (abc, abc)¹⁶ (this never occurs in a classical French stanza), we will say that their Main Rhyme is the concluding rhyme, for

¹⁵ This authorizes tercets rhymed (ccd), (eed), (cdc) or (ede) but excludes tercets rhymed (cdd), (cee) and (dee).

¹⁶ (abc, abc) is the abstract pattern corresponding to the (cde, cde) rhyme scheme in our sonnet.

9

Metrical Structure of the European Sonnet

perceptual reasons: it is reasonable to suppose that the occurrences of *c* are salient because they end the sequences (*abc, abc*)¹⁷.

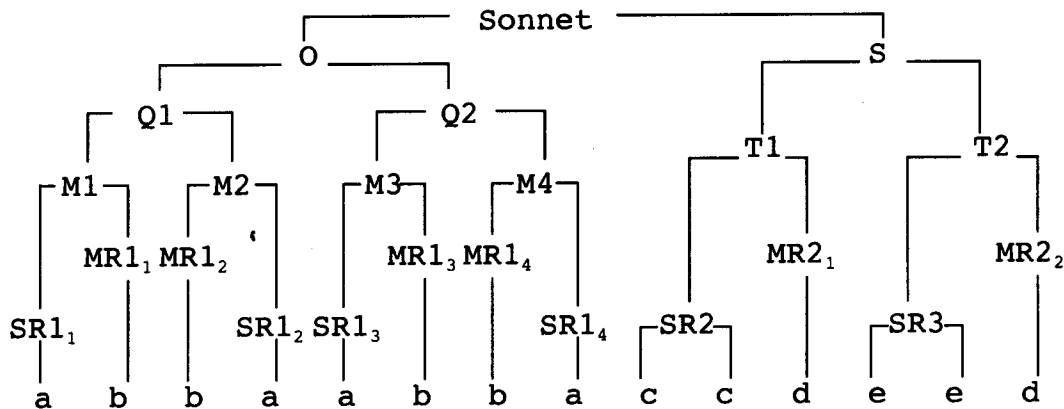
2.3.5. Unmarked Rhymes level

IA 5: *As a consequence of the existence of a Main Rhyme in a sequence (abc, abc), the nodes corresponding to the two other rhymes are hierarchically and structurally lower than the node corresponding to the Main Rhyme in the tree. Being both unmarked, these Secondary Rhymes are supposed to belong to a same set.*

In the diagram above, every node SR2 or SR3 is immediately dominated by a UR (*Unmarked Rhymes*) node. This node represents a set which is perceptually the concatenation of two different rhymes memorized before the Main Rhyme comes.

2.4. A few words on the French form

French sonnet (abba, abba, ccd, eed):



¹⁷ Cornulier (1999: 46) supposes that there is no main (salient) point in the sequence (*abc, abc*). Although not very explicit, his argumentation seems to rely on the existence of modules (*abc, cba*) in Italian poetry, where it is impossible to find a shared Main Rhyme that is realised at the end of the Tercets. To my eyes, this rhyme scheme requires a different explanation than (*abc, abc*): its rhymes *a* and *c* permute their position and probably their function in the second tercet (see §. 3.1. for a similar operation in the sestet (*cdc, dcd*)). See also Cornulier (2005: 196-197).

10

Metrical Structure of the European Sonnet

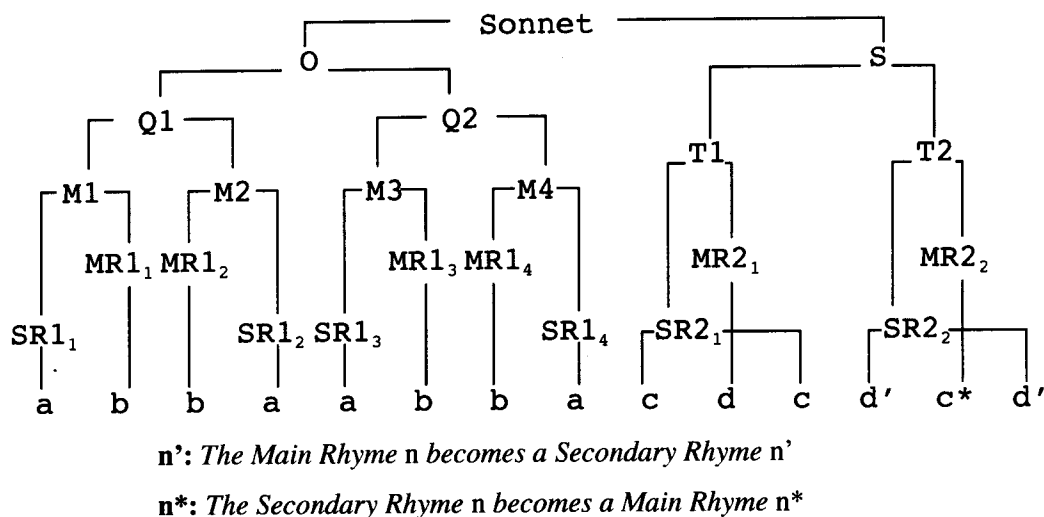
Here, the tree is a bit simpler: we do not have to postulate a UR node dominating the SR nodes in the Tercets. As in the French stanza, the Main Rhyme is the one which occurs only once in its constituent (see §. 2.3.4.). An analysis of the Sestet subtree as ((cc) [(de) (ed)]) would not suit IA 3 formulated above (§. 2.3.3.): typography and, statistically, syntax, reveal two three-line groups, and not a two-line group followed by a four-line group (see Roubaud 1990). About the structural differences between the nodes T and M (see §. 2.3.3.), we may note here that the (ccd) and (eed) Tercets are internally better structured than the (ab) and (ba) Modules: (ccd) and (eed) are made with three elements, and two of these elements are equivalent ((aax)). There is no equivalence in (ab) and (ba) ((xx)).

3. Italian sonnet (abba, abba, cdc, dcd) and French sonnet (abba, abba, ccd, ede)

3.1. Italian sonnet (abba, abba, cdc, dcd)

The Sestet rhyme scheme (cdc, dcd) contains discontinuous constituents, and the branching structure of this sonnet is consequently quite different from those we are used to in linguistics:

Italian sonnet (abba, abba, cdc, dcd):



The branch crossing coming from SR2 and MR2 nodes may be surprising to some linguists¹⁸. But my goal is not to draw orthodox trees. I simply suggest trees which explicitly represent my conception of these metrical structures. The branch crossing means that some constituents are discontinuous: this is what is usually called “alternation” in traditional metrics. In songs, as in poetry, some common metrical structures are clearly discontinuous, such as “gender alternation” in French and the stanza/refrain alternation in songs. The French chansonnier Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) wrote 41 songs with stanza/refrain alternation where the refrain opens AND ends the song, and just 6 songs with the same type of alternation where the refrain’s occurrences always follow a stanza occurrence¹⁹. This clearly demonstrates that it is not possible to postulate “superstanzas” made by the concatenation of a stanza and a refrain in those kinds of songs. Concerning gender alternation, we may note for example the

¹⁸ Even though trees with branch crossings have already been proposed, particularly in syntax (see McCawley 1982).

¹⁹ Generally, when the refrain opens the song, the rule seems to be “for *n* stanzas, *n+1* refrains”, and not “for *n* stanzas, *n* refrains”. See Spyropoulou Leclanche (1998: 245).

12

Metrical Structure of the European Sonnet

rhyme scheme and verse gender in “L’heure du berger”, by Paul Verlaine (*Poèmes saturniens*, 1866):

Rhymes: (abba, cddc, effe)
 Gender: (MFFM, FMMF, MFFM)

Once more, it is not possible to postulate “superstanzas”, made by the concatenation of two stanzas (MFFM, FMMF), without leaving a stanza on its own. The poems made with those kind of rhyme and gender schemes have indiscriminately an odd or even number of stanzas. In fact, the gender alternation does not concern macrostructures, but the line-ends: it occurs even between lines which do not belong to the same stanza. *Two contiguous terminal nodes which do not have the same mother node suppose a change of gender.* This regularity is independent of the hierarchical form of the tree and just ends with the poem. This is clearly an alternation.

But we cannot generalise the idea of alternation to all metrical structures and say for example that a stanza rhymed (abab) is made with the alternation of rhymes a and b: it is made with the concatenation of modules ab and ab. A branching graph helps us to explain the different levels of a metrical form; the “alternation” concept, because it does not imply any hierarchical form, cannot do the same.

When a three-line constituent is made with two different rhymes, the rhyme which only occurs once is the Main Rhyme (see §. 2.3.4.). In the Sestet (cdc, dcd), the Main Rhyme is realized by an occurrence of rhyme d in the first Tercet, and by an occurrence of rhyme c in the second Tercet. The subtrees ((cd)c)((dc)d) or (c(dc))(d(cd)) would highlight as Main Rhymes rhymes which are not alone in their Tercets. Only the tree with branch crossings gives an account of the correct Main Rhymes in the Tercets. This rhyme is not the same in each Tercet. This kind of change from the Main to the Secondary function is typical of medieval metrics (see rhyme schemes as (aaab, bbbc, ...)). Moreover, in this sonnet, the Main and

13

Metrical Structure of the European Sonnet

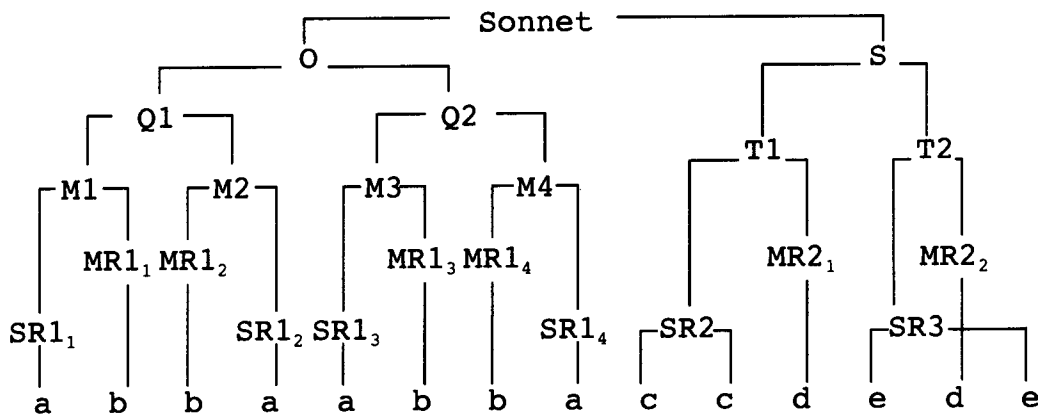
the Secondary Rhymes permute, no new rhyme occurring in the second Tercet (see Antonelli 1989: 73-74). As in the French sonnet we examined above (§. 2.4.), we note here that the (cdc) and (dcd) Tercets include an equivalence, when the (ab) and (ba) Modules do not.

We have noticed (§. 2.2.) that the hierarchical form must be distinguished from the structural form. Moreover, a tree containing structural levels which do not necessarily coincide with hierarchical levels is not sufficient to explain accurately the metricality of the (cdc, dcd) sonnet. It is necessary to add the possibility of crossing for some branches, *i.e.* the possibility of alternation. Crossing branches allow us to avoid an artificial “readjustment rule” (or something equivalent). Of course, to avoid predictions which would be too powerful, we must specify under which conditions the crossing is possible. These conditions will be proposed very soon, after the examination of the French sonnet (abba, abba, ccd, ede).

3.2. French sonnet (abba, abba, ccd, ede)

In the diagram representing the Italian sonnet (abba, abba, cdc, dcd), the crossing branches occur only at the bottom of the tree. Let us see if it is the same with the French sonnet (abba, abba, ccd, ede):

French sonnet (abba, abba, ccd, ede):



14

Metrical Structure of the European Sonnet

As in the French and the Italian sonnets we examined above (§§. 2.4. & 3.1.), the Tercets, here (ccd) and (ede), both include an equivalence (c with c and e with e), when the (ab) and (ba) Modules do not.

A ((cc) [(de) (de)]) sestet is not acceptable, for the same aforementioned syntactic and typographical reasons concerning the (ccd, eed) sestet (cf. §. 2.4., and IA 3, §. 2.3.3.). As we have just noted for the Italian (cdc, dcd) sestet, only the branches which immediately dominate the terminal nodes are likely to cross.

At this stage, we can suppose that only mother nodes of terminal nodes may have crossed branches:

Hypothesis 2a: *Only mother nodes of terminal nodes may have crossed branches.*

It can be relevant to apply this hypothesis to the trees representing stanzas, and not only to the trees representing sonnets. Indeed, such branch crossing is also common for stanzas: see for example the French stanzas (aabc bc) and (abbaccdede)²⁰. In French poetry, gender alternation confirms this assumption: two contiguous terminal nodes which do not share the same mother node must have different genders (see Aroui 2004, and see above §. 3.1.). But our hypothesis is falsified by the alternation of refrains and stanzas in songs, which is a strictly macro-structural phenomenon (cf. §. 3.1.)²¹. An adjusted analysis would predict that the branch crossing is only possible at the metrical structure's endings: at the highest nodes' level, or the lowest nodes' level:

Hypothesis 2b: *branch crossing is only possible at the top and/or at the bottom of the tree.*

²⁰ See Martinon 1911.

²¹ But it's not very clear if a set of stanzas in a poem is dominated by a node.

15

Metrical Structure of the European Sonnet

In a previous work in which only the French sonnet was discussed (Aroui 2004), I entertained another generalization, which may be compatible with the hypothesis 2b:

Hypothesis 2c: *branch crossing is only possible at the edges of the tree.*

But this last hypothesis is disconfirmed by the Italian sonnet (abba, abba, cdc, dcd) (see §. 3.1.).

There is another noteworthy generalization which can be made from our results:

Hypothesis 3: *in metrics, branch crossing occurs only with: (a) branches coming from sister nodes; (b) branches leading to contiguous terminal nodes.*

Point (3a) is true for the stanza, for the different sonnet forms we examined, and for stanza/refrain alternation in songs. Point (3b) suits the stanza, the sonnet and gender alternation. These strong constraints do not exist in syntactically discontinuous constituent structures²².

4. English sonnet

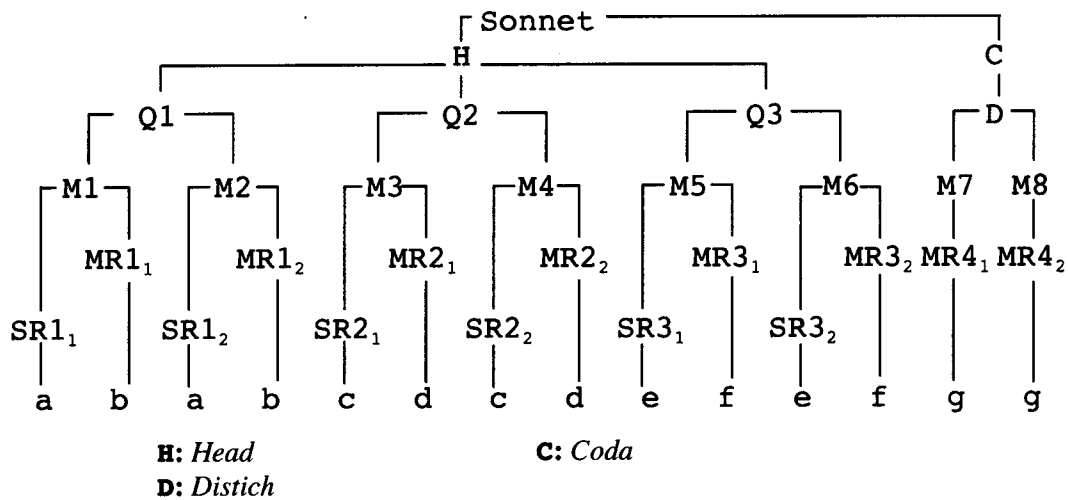
Lastly, we will examine the main forms of the English sonnet. The Spenserian sonnet (abab, bcbc, cdcd, ee) as well as the Shakespearian one (abab, cdcd, efef, gg) can hardly be analyzed as formed by an Octave and a Sestet:

²² See McCawley 1982, and his trees p. 95, 99 and 102.

16

Metrical Structure of the European Sonnet

4.1. Shakespearian sonnet: (abab, cdcd, efef, gg):



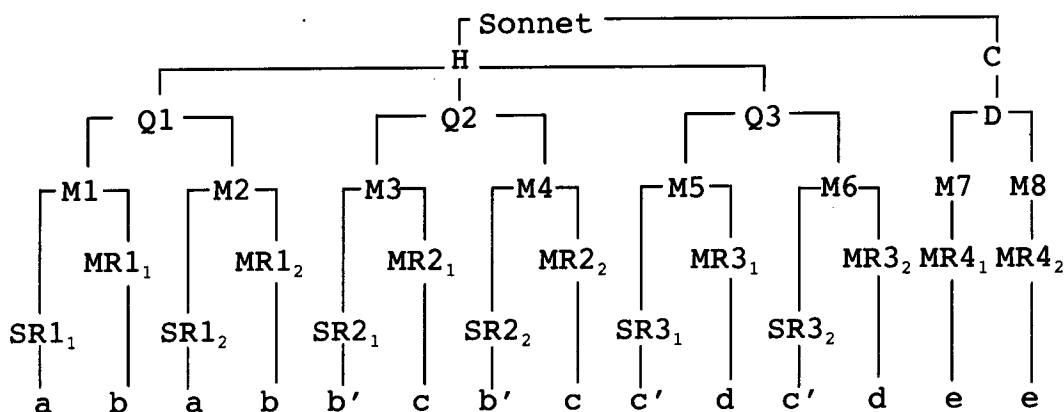
Compared to the French and Italian sonnets, this form is perceptively of very different matter. Its common points with the Italian and French sonnets seem only to lie in the number of lines and the reduplication of the initial quatrain. But here, there are two reduplications and not just one. The contiguity of the Head and the Coda appears to produce a very different effect, similar to that of a stanzaic poem followed by a Coda which is a closure mark. On that point, the Shakespearian sonnet recalls the French *ballade* or the Occitan *canço*, made up of a various number of stanzas (*coblas*) followed by an *envoi (tornada)*, more than the Italian sonnet. The fact that it is called a *sonnet* and its accepted kinship to the Italian sonnet seem to be mostly cultural conventions. Thomas Wyatt, the poet who introduced the sonnet to English literature, “showed an immediate preference [...] for a closing couplet in the sestet” (Brogan/Zillman/Scott 1993: 1169); this was probably under the influence of the fifteenth century Italian *strambotto*, which was rhymed (abababcc) (see Spiller 1992: 85). But Wyatt almost always distinguished the Octave from the Sestet, his third quatrain having new rhymes, generally according to the following scheme: (abba, abba, cdcd, ee). Here the Sestet

17

Metrical Structure of the European Sonnet

reminds us of the Occitan *cobla*, and its structure in *frons* (with its two *pedes* *cd* and *dc*) and *cauda* (here *ee*)²³. It also recalls the French (*abbacc*) sizains, which are clearly the juxtaposition of a quatrain and a couplet, as it appears when the syntactic structure is statistically examined (see Martinon 1911). But when, with Henry Howard, Earl of Surrey (Spiller 1992: 96, 98, 101), the two first Quatrains began having different rhymes, the Octave/Sestet form was destroyed, and the English sonnet started to be reminiscent of the Occitan *canço* or the French *ballade* more than of the Italian sonnet.

4.2. Spenserian sonnet (*abab, bcbc, cdcd, ee*):



Everything we just said about the Shakespearian sonnet is relevant for the Spenserian sonnet²⁴. But Spenserian sonneteers add the following shift in the three Quatrains: the Main Rhyme in quatrain *n* turns into the Secondary Rhyme in quatrain *n+1*. This is the technique we noted above (§. 3.1.) about the Italian sestet (*cdc, dcd*), applied to a different part of the Sonnet. The Spenserian Rhyme Scheme is clever: it recalls the similar shift used in the Italian (*cdc, dcd*) sestet, placing his sonnet in an old tradition; at the same time, it recalls the

²³ See Jeanroy (1934: 62-94), Frank (1966: 104-105) and Roubaud (1986: 209-240).

²⁴ Spenser is the most famous user of this form, but he did not invent it. See Markland (1963), Spiller (1992: 103-104).

18

Metrical Structure of the European Sonnet

Rhyme Scheme of the “monk’s tale stanza” (ababbcbc)²⁵, that Chaucer imitated from the Medieval French *ballade*’s Stanza, rhymed in the same way (ababbcbc). If the English sonnet recalls the French *ballade* because of its partitioning in three stanzas + a coda, the Spenserian sonnet also recalls this form by its head’s rhyme scheme.

References

- ANTONELLI, Roberto (1984): *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- (1989): “L’‘invenzione’ del sonetto”, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant’anni dalla sua laurea*, I, Modena, Mucchi Editore, p. 35-75.
- AROUÏ, Jean-Louis (1996a): « Rimbaud : les rimes d’une *Larme* », *Parade sauvage*, 13, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 24-44.
- (1996b): *Poétique des strophes de Verlaine. Analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat régime unique, Saint-Denis, Université Paris VIII, Département des Sciences du Langage.
- (2000): “Nouvelles considérations sur les strophes”, *Degrés*, 104, Bruxelles, p. e 1-16.
- (2004): “Remarques métriques sur le sonnet français”, to be published in *Studi Francesi*, 147, September-December 2005.
- BAUQUIER, J. (1881): “Le premier sonnet fait par un français”, *Revue des langues romanes*, tome cinquième de la troisième série, p. 65-70.
- BELLENGER, Yvonne, éd. (1988): *Le sonnet à la Renaissance*, Actes des troisièmes journées rémoises, 17-19 janvier 1986, Paris, Aux amateurs de livres.
- BELTRAMI, Pietro G. (2003): “Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, Sevilla, p. 7-35.
- BIADENE, Leandro (1977 [1888]): *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Firenze, Casa editrice le lettere.
- BROGAN, T. V. F. (1993): “Volta”, in A. PREMINGER & T. V. F. BROGAN, eds., p. 1367.
- BROGAN, T. V. F. / ZILLMAN Lawrence J. / SCOTT Clive, (1993): “Sonnet”, in A. PREMINGER & T. V. F. BROGAN, eds., p. 1167-1170.
- CORNULIER, Benoît de (1989): “Métrique des *Fleurs du Mal*”, Actes du colloque Baudelaire *Les Fleurs du Mal de Baudelaire. L’intériorité de la forme*, Paris, CDU / SEDES, p. 55-76.
- (1995): *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, coll. ‘IUFM’.
- (1997): “Aspects du papillonnage métrique de La Fontaine dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* non sans un rappel de Maistre Clement”, *Cahiers du Centre D’Études Métriques*, 3, Université de Nantes, Maison des Sciences de l’Homme Ange Guépin, Centre d’Études Métriques, p. 73-87.

²⁵ In the case of Spenser, it recalls also *The Faerie Queene*’s stanza, (ababbcbcc) (Spiller 1992: 144), but this form, like Chaucer’s “rhyme royal” (ababbcc) or Chaucer’s “monk’s tale stanza” is, at last, originated in medieval French metrics.

- (1999): *Petit dictionnaire de métrique*, handout, Université de Nantes, Centre d'Études Métriques.
- (2002): "Pour l'analyse du sonnet dans *Les Fleurs du Mal*", in S. MURPHY, éd., *Lectures de Baudelaire. Les Fleurs du Mal*, Presses Universitaires de Rennes, p. 197-236.
- (2005): "Sébillot contre l'italianisme métrique. À propos de césure et de sonnet français vers 1548", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2005:1, p. 189-230.
- CRYSTAL, David (2003): *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, fifth edition, Malden/Oxford/Carlton, Blackwell.
- DELL, François (2003): "Répétitions parallèles dans les paroles et dans la musique des chansons", in J.-L. AROUI, éd., *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, p. 499-522.
- DRESHER, B. Elan / FRIEDBERG, Nila, eds (2006): *Formal Approaches to Poetry. Recent Developments in Metrics*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter.
- ENDÔ-SATÔ, Fumiko (1993): "Des sonnets publiés dans les années 1828-1853. Essai de bibliographie critique", *Mezura*, 28, Paris, publications Langues'O, 67 p.
- FABB, Nigel (2002): *Language and Literary Structure. The linguistic analysis of form in verse and narrative*, Cambridge [U.K.], Cambridge University Press.
- FORMONT, Maxime / LEMERRE, Alphonse (1937): *Le vers français. Versification et poétique*, Paris, Lemerre.
- FRANK, István (1966): *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, tome premier, *Introduction et répertoire*, Paris, Champion, 'Bibliothèque de l'École des Hautes Études'.
- FULLER, John (1986 [1972]): *The Sonnet*, London/New York, Methuen.
- GARDES-TAMINE, Joëlle (1988): « Strophes et paragraphes dans *Châtiments* », *Revue des Lettres Modernes*, série Victor Hugo n°2 'Linguistique de la strophe et du vers', textes réunis par B. de CORNULIER, J. GARDES-TAMINE et M. GRIMAUD, présentés par Michel Grimaud, Paris, Minard, pp. 135-151.
- GENDRE, André (1996): *Evolution du sonnet français*, Paris, P.U.F., coll. 'Perspectives littéraires'.
- GOUVARD, Jean-Michel (2000): « Le vers français en métrique générale », in M. MURAT, éd., *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 23-56.
- GOYET, Francis (1988): "Le sonnet français, vrai et faux héritier de la grande rhétorique", in Y. BELLENGER, éd., p. 31-41.
- GRIMAUD, Michel / BALDWIN, Lawrence (1993): "Versification cognitive: la strophe", *Poétique*, 95, Paris, Seuil, p. 259-276.
- JAKOBSON, Roman (1960): "Closing statements: Linguistics and Poetics", in T.A. SEBEEK, ed., *Style in Language*, New York, John Wiley and sons, p. 350-377.
- JASINSKI, Max (1970 [1903]): *Histoire du sonnet en France*, réimpression de l'édition de Douai, Genève, Slatkine Reprints.
- JEANROY, Alfred (1934): *La poésie lyrique des Troubadours*, tome 2, *Histoire interne. — Les genres: leur évolution et leurs plus notables représentants*, Paris/Toulouse, Didier/Privat.
- JOST, François (1989): *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire: Modes et modulations*, Berne/Francfort-s. Main/New York/Paris, Peter Lang.
- KIPARSKY, Paul (2006): "A modular metrics for folk verse", in B. E. DRESHER & N. FRIEDBERG, eds, p. 7-49.

- KLEINHENZ, Christopher (1993): "Italian prosody", in A. PREMINGER & T. V. F. BROGAN, eds, p. 651-654.
- LAUMONIER, Paul (1932) [1909] : *Ronsard poète lyrique. Etude historique et littéraire*, 3e éd. revue et corrigée, Paris, Hachette.
- LOTE, Georges (1990): *Histoire du vers français*, volume 5, *Le XVI^e et le XVII^e siècles: le vers et les idées littéraires; les jeux des mètres et des rimes*, texte revu par Joëlle Gardes-Tamine et Lucien Victor, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- MARKLAND, Murray F. (1963): "A Note on Spenser and the Scottish Sonneteers", *Studies in Scottish Literature*, 1:2, p. 136-140.
- MARTINON, Philippe (1989 [1911]): *Les strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance Suivi du Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance*, Genève/Paris, Slatkine Reprints.
- McCAWLEY, James D. (1982): "Parentheticals and Discontinuous Constituent Structure", *Linguistic Inquiry*, 13:1, p. 91-106.
- MOLINO, Jean / GARDES-TAMINE, Joëlle (1988) : *Introduction à l'analyse de la poésie*, volume 2, *De la strophe à la construction du poème*, Paris, P.U.F., 'linguistique nouvelle'.
- MÖNCH, Walter (1955): *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, S. H. Kerle.
- Notions de versification française* (1948): Vincennes, éditions Formation et culture, coll. 'Les guides du lecteur'.
- PÖTTERS, Wilhelm (1999): "Le problème du premier sonnet. Réplique à Dominique Billy", *Critica del testo*, II / 3, p. 1029-1040.
- PREMINGER, Alex / BROGAN, T. V. F., eds. (1993): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press.
- PREMINGER, Alex / BROGAN, T. V. F. / SCOTT, Clive (1993): "Ballade", in A. PREMINGER & T. V. F. BROGAN, eds, p. 120.
- QUICHERAT, Louis (1850): *Traité de versification française où sont exposées les variations successives des règles de notre poésie et les fonctions de l'accent tonique dans le vers français*, 2^e éd., revue et considérablement augmentée, Paris, Hachette.
- ROMAINS, Jules / CHENNEVIÈRE, Georges (1923): *Petit traité de versification*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française.
- ROUBAUD, Jacques (1986): *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay.
- (1990): "La forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde Rhétorique", *Cahiers de Poétique comparée*, 17-18-19, Paris, publications Langues'O, 386 p.
- RUWET, Nicolas (1975): "Parallélismes et déviations en poésie", in J. KRISTEVA, J.-C. MILNER & N. RUWET, eds, *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Seuil, p. 307-351.
- SCHERR, Barry P. (2006): "Structural dynamics in the Onegin stanza", in B. E. DRESHER & N. FRIEDBERG, eds, p. 267-284.
- SOLIMENA, Adriana (2003): "Traditions métriques comparées: les troubadours et les poètes italiens du XIII^e siècle", *Revue des Langues Romanes*, CVII:1, Montpellier, Université Paul Valéry, p. 75-87.
- SPILLER, Michael R. G. (1992): *The development of the Sonnet. An Introduction*, London / New York, Routledge.

21

Metrical Structure of the European Sonnet

- SPIROPOULOU LECLANCHE, Maria (1998): *Le refrain dans la chanson française de Bruant à Renaud*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- SUBERVILLE, Jean (1946) [1^{ère} éd. 1940]: *Histoire et théorie de la versification française*, nouvelle édition revue et complétée, Paris, éditions de "l'école".
- UGHETTO, André (2005): *Le sonnet. Une forme européenne de poésie*, Paris, Ellipses.
- VIANEY, Joseph (1903): "Les Origines du Sonnet régulier", *Revue de la Renaissance*, tome IV, troisième année, Paris, aux bureaux de la *Revue*, p. 74-93.
- YOUMANS, Gilbert (1989): "Milton's meter", in P. KIPARSKY & G. YOUMANS, eds, *Phonetics and Phonology*, volume 1, *Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press, p. 341-379.
- (2006): "Longfellow's long line", in B. E. DRESHER & N. FRIEDBERG, eds, p. 135-147.

[14. *L'Allée*]

« “L’Allée” : sonnet renversé ou rimes mêlées ?

Réponse à Alain Chevrier »,

à paraître dans la *Revue Verlaine*, 10,

Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 2006.

14 pp.

Jean-Louis AROUI
Université Paris VIII / U.M.R. 7023

« L'ALLÉE » : SONNET RENVERSÉ OU RIMES MÊLÉES ?
RÉPONSE À ALAIN CHEVRIER

L'Allée

Fardée et peinte comme au temps des bergeries,
Frêle parmi les nœuds énormes de rubans,
Elle passe, sous les ramures assombries,
Dans l'allée où verdit la mousse des vieux bancs,
Avec mille façons et mille afféteries
Qu'on garde d'ordinaire aux perruches chéries.
Sa longue robe à queue est bleue, et l'éventail
Qu'elle froisse en ses doigts fluets aux larges bagues
S'égaie en des sujets érotiques, si vagues
Qu'elle sourit, tout en rêvant, à maint détail.
— Blonde en somme. Le nez mignon avec la bouche
Incarnadine, grasse et divine d'orgueil
Inconscient. — D'ailleurs, plus fine que la mouche
Qui ravive l'éclat un peu niais de l'œil.

(texte de Verlaine 2000 : 71, fondé sur l'édition de 1869)

Pierre Martino (1944 [1924] : 172) voyait dans ce texte un sonnet renversé, mais « artificieusement truqué [...] et comme masqué, puisque la typographie n'y sépare point par des blancs avertisseurs ni les quatrains ni les tercets ». En 1956, Zayed (cité par Cuénot 1963 : 491) prétend que « L'Allée » est « un sonnet de forme bâtarde composé d'un quatrain, de deux tercets et d'un quatrain » (p. 837). En 1959, Jacques-Henry Bornecque, peut-être troublé par les analyses contradictoires de Martino et de Zayed, parle simplement de « cette espèce de sonnet masqué » (p. 156), sans donner davantage d'explication¹. Notons que, curieusement, Bornecque

¹ L'expression « sonnet masqué » apparaît aussi deux fois à la page 90 de son livre, toujours sans explication complémentaire.

2

« *L'Allée* »

publie le poème avec des blancs après le quatrième et le neuvième vers, sans s'en expliquer (p. 116), ce qui fait typographiquement un quatrain suivi de deux quintils. En 1963, Claude Cuénot, le premier, propose une analyse formelle un peu sérieuse de « *L'Allée* ». Il rappelle que « C'est P. Martino qui a découvert que [« *L'Allée* »] était un sonnet renversé » (p. 481), et donne le schéma rimique du poème sous la forme suivante : « aba - baa - cddc - efef » (p. 481). Il relève la « méprise » de » Zayed et note que « Le schéma est évident 1°) sizain initial ababaa – (coupure syntaxique) 2°) 1er quatrain cdcd (coupure syntaxique) 3°) 2ème quatrain (efef) » (p. 491). Et il précise : « Les quatrains sont nettement distincts les uns des autres [*sic*], les deux tercets se trouvent étroitement associés. Pour dérouter le lecteur, le poète s'est amusé à composer les tercets sur deux rimes seulement, tandis que les quatrains sont sur quatre rimes, embrassées dans le premier quatrain, croisées dans le second » (p. 481). Concernant les tercets, il renvoie (p. 469) au schéma de rimes des tercets du sonnet renversé de Brizeux (1860 : 418) intitulé « Les quatre Jérôme », tercets qui sont en fait rimés (aba, bcc). Cuénot classe parmi les « particularités » le schéma de rimes des « quatrains », (cddc, efef), précisant que celui-ci « est le résultat d'un croisement (mélange à la Musset du système embrassé et du système croisé, plus sonnet renversé à la Baudelaire, plus sonnet libertin également à la Baudelaire) » (pp. 467-468). Dans l'ensemble, il voit dans la forme de ce poème « un simple jeu, propre à dérouter le lecteur, et à donner l'impression d'une extrême liberté, d'une désinvolture quelque peu impertinente » (p. 470), et précise (pp. 481-482) :

Il ne semble pas qu'un dispositif aussi curieux corresponde à des intentions esthétiques très précises : C'est un jeu purement formel. Ce n'est pas tout à fait un sonnet, ce n'est pas tout à fait non plus un poème astrophique, avec des rimes libres [...]. Mais *L'Allée* est une très jolie chose. Bien que le sonnet soit renversé, la structure est nettement mineure : Une phrase de six vers qui dépeint la majestueuse entrée de la jeune femme, une phrase moins ample de quatre vers, mais formant une arabesque compliquée, pour décrire le costume, puis une série de phrases courtes, dans le style d'indication de décor, d'une allure impertinente, si bien que la phrase s'amenuise de plus en plus. Cette désinvolture dans la façon de traiter une forme

3

« L'Allée »

traditionnelle et respectable comme le sonnet correspond à la désinvolture de la pensée, car cette apparition majestueuse n'est en réalité qu'un fantoche, une précieuse poupée.

En 1969, Jacques Robichez, après avoir cité Martino, affirme sans plus d'explications que, « En fait, si le poème ne comptait pas au total quatorze vers, il n'aurait absolument rien de commun avec un sonnet » (*in* Verlaine 1995 : 554). Ce genre de déclarations péremptoires, dénuées de toute démonstration, sont de peu de pertinence. Elles peuvent néanmoins encourager le chercheur à creuser davantage le problème. En 1996, dans le cadre de ma thèse de doctorat consacrée aux strophes de Verlaine, je proposais une analyse de « L'Allée » qui allait dans le sens de Martino et de Cuénot : le texte y était décrit comme un sonnet renversé. En 2002, la *Revue Verlaine* publiait une version un peu différente de ces pages, dans le cadre d'un article portant sur la métrique de l'ensemble des sonnets de Verlaine. Dans la livraison suivante de la revue, Alain Chevrier (2004) a voulu « réfuter » mon analyse, et a fait des propositions complètement nouvelles sur la forme de ce poème. Ci-dessous, je reprends d'abord *in extenso* mes analyses de 1996 et de 2002, en les fondant l'une dans l'autre (§. 1), puis je résume de manière détaillée la position de Chevrier (§. 2). Je tente alors de répondre à Alain Chevrier et de faire de nouvelles propositions concernant ce poème (§. 3).

1. « L'allée » est un sonnet : Aroui (1996) et Aroui (2002)

Ce texte est rimé (ababaacddcefef). Son schéma de rimes fait penser à celui d'un sonnet renversé, sans aucun blanc typographique. Le « sestette » initial est alors construit sur deux rimes, et les « quatrains », sur des rimes différentes, présentent une mise en équivalence des formules (abab) et (abba). Cuénot y voit un « mélange à la Musset du système

embrassé et du système croisé » (1960 : 457). Cela fait beaucoup d'irrégularités pour un même sonnet, mais elles sont toutes attestées dans la tradition sonnetiste :

— Sur 32 531 sonnets des années 1530-1630, Roubaud (1990 : 136) relève 459 textes qui ne sont l'objet d'aucune démarcation typographique (blancs ou émargements équivalents). Voir par exemple le sonnet attribué à Mellin de Saint Gelais que Roubaud (*ibid.*) cite p.184, ou *La fortune de l'hermaphrodite* de Tristan l'Hermitte, relevé par Chauveau/Cornulier (1992). Au XIX^e siècle, A. Deschamps a composé un sonnet fait de même, dans une publication de juin 1841 (*cf.* Endô-Satô 1993 : 18).

— Verlaine a beaucoup pratiqué le sonnet renversé. Avant lui, il se rencontre chez Baudelaire (dans un sonnet des *Fleurs du Mal* intitulé « Bien loin d'ici » ; *cf.* Baudelaire 1972 [1861] : 219-220 et Cornulier 1987) et surtout chez Brizeux, qui en écrivit huit (*cf.* Jasinski 1903 : 232-233)².

— Les tercets sur deux rimes ne sont pas spécialement rares non plus. Sous la forme (aab, aba) Verlaine les a utilisés dans deux autres sonnets : « À Mlle Renée Zilcken » (*Dédicaces*, Verlaine 1989 : 602) et « Pour Moréas » (*Invectives*, Verlaine 1989 : 911). Il y a 443 sonnets à tercets sur deux rimes dans le corpus de Roubaud (1990 : 137-138), dont dix pour la formule (aab, aba) ; Roubaud en donne un exemple aux pages 51-52 de son livre. On en trouve 13 dans le relevé d'Endô-Satô, dont un texte de F. de Gramont aux tercets (aab, aba) (Endô-Satô 1993 : 36). Gautier en a écrit neuf (Coates 1988 : 16-18), Baudelaire cinq (Cornulier 1987), et même Hugo trois, parmi les très rares sonnets qu'il ait composés (Cornulier 1986) ; mais Verlaine n'a pu connaître ces derniers, publiés tardivement dans *Toute la Lyre*. Sont

² Depuis l'époque où j'ai écrit ces lignes, Alain Chevrier (2005) a publié une importante étude sur les sonnets renversés de Brizeux.

5

« L'Allée »

encore postérieurs à la pièce de Verlaine les 8 sonnets de Laforgue à tercets sur deux rimes (cf. Gouvard 1991), mais qui attestent une fois de plus l'existence de cette forme, tout au long de l'histoire du sonnet français.

— Les quatrains sur quatre rimes se rencontrent de même. Roubaud (1990 : 139) compte douze sonnets à quatrains (abab, cddc) dans son corpus ; il cite un exemple de Malherbe (*ibid* : 77). Deux autres sonnets de cette sorte sont relevés chez Malherbe par Cornulier (1990), et un chez Tristan (Chauveau/Cornulier 1992). On en trouve assez souvent après Malherbe quand les sonnets ne sont pas mis en série (cf. Jasinski 1903 : 163). Cette forme n'apparaît pas dans le travail d'Endô-Satô (1993), qui mentionne tout de même onze sonnets à quatrains sur quatre rimes. Baudelaire a utilisé quatre fois la forme (abab, cbc b,) (Cornulier 1987). Enfin, Verlaine lui-même a écrit deux sonnets à quatrains (abab, cddc,) : « À Arthur Rimbaud » (*Dédicaces*, Verlaine 1989 : 60) et « Pour Roberte » (*Dédicaces*, Verlaine 1989 : 618).

On dirait que Verlaine s'est complu à accumuler des caractères formels du sonnet assez rares, mais tous attestés, pour aboutir à une construction que Roubaud (1990 : 235-236) appellerait sans doute une forme « frontière » du sonnet, une forme limite. L'identification du sonnet est d'autant plus difficile dans ce texte que Verlaine n'a placé aucun autre sonnet dans les *Fêtes galantes* ; et il s'est bien sûr gardé de désigner la forme fixe dans le titre du texte. On en conclura que « L'Allée » est sans doute un sonnet qui ne se donne comme tel qu'après l'analyse formelle du texte, et non à la première lecture ; encore que la syntaxe souligne assez

bien les frontières « strophiques » du sonnet classique, comme en témoigne la ponctuation : {333309 0009 0009}³ ; ce qui, renversé, donne deux quatrains suivis d'un sestette.

2. « L'Allée » n'est pas un sonnet : Chevrier (2004)

2.1. Commençons par relever quelques remarques relativement marginales dans l'article de Chevrier.

Mon analyse de « L'Allée », comme celle de Cuénot, fait apparaître une certaine unité entre les deux « tercets » initiaux de « L'Allée ». Cette unité ne constitue pas du tout un problème à mes yeux, puisque dans mon analyse de 2002 j'étudie les séparément les quatrains (l'« octave ») des sonnets et les tercets (leur « sestette »). Chevrier semble contester cette manière de faire : « la partition du sonnet anglais en un octave (octet) ou en deux quatorzains [*sic*, pour « quatrains et »] un sixain (*sextet*, transposé ici en « sextette » [*sic*, pour « sestette »]) est [...] étrangère à la tradition du sonnet continental » (Chevrier 2004 : 127). Cette remarque surprend, surtout de la part d'un érudit comme Chevrier. C'est bien le sonnet continental (italien, français...) qui est « séparé de manière claire en deux parties de 8 vers et 6 vers respectivement »⁴, alors que le sonnet anglais est constitué, très différemment, de trois quatrains suivis d'un distique (Aroui, à paraître, *b*).

A un niveau plus général, Chevrier passe en revue les propos de quelques métriciens sur les rimes mêlées (Banville, Tobler, Elwert et, un peu plus bas, Quicherat, mais ce dernier pas dans la version étendue de 1850). On est étonné de l'absence de Georges Lote, le seul qui ait

³ En gros (sans entrer dans les détails, inutiles pour ce texte) : 0 = absence de ponctuation ; 3 = virgules ; 6 = points virgules ou points de suspension (il n'y en a pas ici) ; 9 = point ou autre marque de fin de phrase (point d'exclamation ou point d'interrogation).

⁴ Roubaud (1990 : 17-18 ; voir aussi p. 146, p. 199 et p. 326) et voir Mönch (1955 : 33) et Aroui (à paraître, *a*).

7

« L'Allée »

consacré trois pleins volumes à la versification du XVIII^e siècle (voir bibliographie). Sur les rimes mêlées, on consultera particulièrement le tome 9 de son *Histoire du vers français*, en particulier les pages 83-85 et 184-185 (voir Aroui 1999).

On relèvera aussi la manière dont Chevrier loue mes analyses des sonnets polaires « Pour la même » (*Dédicaces*, Verlaine 1989 : 589) et « À un passant » (*Dédicaces*, Verlaine 1989 : 618), et des sonnets « Gabriel de Yturri » (*Dédicaces*, Verlaine 1989 : 629) et « Dernier espoir » (*Le Livre posthume*, Verlaine 1989 : 821), où les quatrains alternent avec les tercets. En effet, il me reconnaît le mérite de montrer la nature formelle de ces sonnets « en prenant en compte le schéma des rimes, mais aussi les autres paramètres (syntaxique, sémantique, ponctuationnel) qui confirment cette identification » (2004 : 127). En relisant l'analyse de « L'Allée » proposée ci-dessus, le lecteur se convaincra aisément que c'est, notamment, sur la base des mêmes critères sémantique et « ponctuationnel » que j'ai dégagé le caractère « sonnetique » de ce poème.

Chevrier remarque aussi que, nulle part, Verlaine ne désigne « L'Allée » comme un sonnet : « nous pensons que si Verlaine ne désigne pas *l'Allée* comme un sonnet, c'est tout simplement parce qu'avec cette pièce il n'a pas écrit, et n'a pas voulu écrire, un poème sous cette forme » (p. 127). Si l'on généralisait cette remarque, Verlaine aurait écrit très peu de sonnets : en effet, l'immense majorité de ses sonnets ne sont pas désignés comme tels dans leur titre, voire dans le titre de la série qu'ils constituent éventuellement.

2.2. Voici enfin, résumé par des citations clés, l'argument central de Chevrier :

« Les rimes de ce poème suivent “un ordre dans le désordre” qui est parfaitement reçu dans la tradition classique : c'est celui du *poème aux vers isométriques en rimes mêlées* » (pp. 127-128).

« Cette forme a été reprise tout au long du XVIII^e, souvent par imitation des [...] *Contes de La Fontaine* » (p. 128).

« C'est selon cette forme qu'a été écrite une part immense des épîtres, mais aussi des élégies, des idylles, des églogues, bref de la poésie pastorale du XVIII^e siècle. [...] Et ce mouvement a été suivi par les premiers romantiques (Millevoye et ses élégies), jusqu'à Alfred de Musset » (p. 128).

« Verlaine connaissait bien la poésie du XVIII^e et de l'Empire, ne serait-ce que parce que c'était la seule à être enseignée au titre des "classiques modernes" au collège. De même il connaissait bien son Musset » (p. 129).

On connaît toutes les références culturelles au XVIII^e siècle dans lesquelles baignent les *Fêtes galantes* (voir Zayed 1970 [1962]). Pour « L'Allée », la forme serait de même « une imitation du XVIII^e siècle. Cette imitation ne va pas sans quelques retouches modernes, qui permettent de juger que ce meuble, s'il est "ancien", n'est pas d'"époque". Les césures d'un alexandrin libéré, dès les trois premiers vers, n'auraient pu être admises » (Chevrier 2004 : 131).

Chevrier remarque ensuite que, dans les rimes mêlées, « le mélange des rimes n'est pas purement aléatoire » (p. 130). Son développement sur la question est peu précis. La règle des deux couleurs de Cornulier (1995) n'est pas mise en avant, ni les contraintes dues à l'alternance en genre des rimes (voir Aroui 2000 : e 11).

Enfin, Chevrier met en relation le sens et la thématique du poème (et plus largement des *Fêtes galantes*) avec le genre de la pastorale : « Cette poésie est elle-même "fardée et peinte comme au temps des bergeries". [...] La référence essentielle, ce sont les pastorales du XVIII^e siècle, qui composaient alors presque toute la poésie de la nature » (p. 131).

Le texte serait donc caractérisé par un double renvoi au XVIII^e siècle : formel (les rimes mêlées) et thématique (la pastorale) :

En définitive, ce poème de 14 vers n'est pas un sonnet "sans blanc", ni un semblant de sonnet, même en l'imaginant "les jambes en l'air", pour reprendre l'expression de Verlaine [...]. On doit le prendre pour ce qu'il est. Ce petit poème est tout simplement une épigramme — une forme typique du XVIII^e siècle » (p. 131).

A ce titre, la chute finale du poème serait, selon Chevrier révélatrice : « La mouche est pris à la fois dans le sens d'artifice cosmétique et, en contraste avec la "niaiserie de l'œil", dans celui de

9

« L'Allée »

“fine mouche” : une subtile syllepse mouchète donc la pointe de cette épigramme. Et cette pointe n'est pas la chute d'un sonnet... » (p. 131)⁵.

3. Alors, sonnet ou rimes mêlées ?

Je ne rejette pas l'essentiel de l'analyse de Chevrier. Pour reprendre son style⁶, je dirai qu'il a été le premier à voir dans « L'Allée » une forme qui rappelle celle des rimes mêlées du XVIII^e siècle.

Mais je récusé son rejet de l'analyse en sonnet inversé. Sans être statisticien, je suppose que les chances sont infimes pour qu'un poème en rimes mêlées ait, par hasard, l'ensemble des propriétés suivantes :

- 14 vers (comme dans un sonnet classique) ;
- trois groupes sémantiques de 6, 4 et 4 vers respectivement, confortés par l'analyse rimique.
- la consécution et l'égalité de longueur des deux groupes de quatre vers, qui tend à en faire deux éléments similaires, opposés au groupe de 6 vers (comme dans un sonnet classique).
- la similarité, reconnue et attestée (Cornulier 1993 : 31), des schémas de rimes croisé et embrassé dans les quatrains, qui conforte encore leur appartenance à un même super groupe du type octave (comme dans un sonnet classique).

Tout bien considéré, j'ai tendance à penser qu'à la lecture la bipartition du poème en sestette et octave est bien perceptible (mais cela, je ne sais pas le prouver). J'ai montré ailleurs

⁵ Signalons que, depuis la publication de l'article de Chevrier, Steve Murphy a prudemment avancé que « Le quatrième sonnet renversé de Verlaine est plausiblement “L'Allée” » (2006 : 6).

⁶ « Jean-Louis Aroui est le premier à avoir montré que les sonnets *Pour la même* et *À un passant* sont en fait des sonnets “polaires” » (p. 127).

que la perception de cette double forme octave + sestette (ici dans l'ordre inverse) est au fondement de la reconnaissance de la forme sonnet sur le plan de la perception (voir Aroui à paraître, *a* et *b*). Dans un sonnet renversé, le caractère inversé du schéma des rimes est un jeu de lettré qui n'est sans doute pas clairement perceptible lors d'une simple lecture. Mais dans un schéma (*aba*, *bcc*, *deed*, *deed*), l'essentiel de ce qui constitue la forme sonnet, à savoir la juxtaposition d'un octave est d'un sestette, demeure, et, selon toute vraisemblance, reste donc perceptible⁷. Notre système perceptif s'accommode à discriminer des objets complexes sur la base de la juxtaposition de deux éléments, quel que soit l'ordre d'apparition de ces éléments. En métrique, le mélange attesté du décasyllabe {4-6} au décasyllabe {6-4} en est une preuve ; la forte parenté des quatrains (*abab*) et (*abba*) en est une autre : chacun de ces quatrains est constitué de modules (*ab*) ou (*ba*), pour lesquels l'ordre d'apparition des constituants *a* et *b* est relativement secondaire par rapport à ce qui structurellement rapproche les modules (binarité, deux instances de rimes...). Le fait que les quelques strophes (*abab*) mélangées aux strophes (*abba*) dans « Booz endormi » de Hugo soient généralement restées inaperçues est un indice de la parenté de ces formes strophiques (Cornulier 1993 : 31). Dans « L'Allée », la juxtaposition de l'octave et du sestette est inversée, mais demeure en temps que telle : même en laissant de côté nos intuitions de lecteurs (dotés d'un système perceptif), il y a fort à parier que cette permanence de la juxtaposition octave/sestette facilite la perception de la forme sonnet.

Par conséquent, après avoir pris acte des propositions de Chevrier, je fais la proposition suivante : « L'Allée » est un sonnet renversé déguisé en rimes mêlées. Ou, si l'on préfère, un

⁷ Ce n'est pas le cas avec un sonnet polaire ou avec un sonnet faisant alterner ses quatrains et ses tercets.

sonnet renversé qui évoque les rimes mêlées. L'absence des blancs typographiques est l'élément clé qui permet ce travestissement (nul n'aurait mis en doute le fait que « L'Allée » soit un sonnet renversé s'il y avait eu des blancs après les troisième, sixième et dixième vers). Ce travestissement se justifie par le contexte culturel des *Fêtes galantes*, qui renvoient indiscutablement au XVIII^e siècle de Watteau et à la comédie italienne. On sait que la charge culturelle et intertextuelle des *Fêtes galantes* est très lourde (sur ce sujet, voir notamment Bornecque 1959 : 13-44, Zayed 1970 [1962]) ; l'univers de Watteau et les galanteries du siècle des lumières étaient manifestement dans l'air du temps à l'époque de Verlaine. Sur ce point, le goût du XVIII^e siècle pour le masque, le travestissement ou, en termes juridiques, l'usurpation d'identité, est à relever, particulièrement en littérature (voir Marivaux). Verlaine, dans « L'Allée », reste moderne, ainsi que le montrent le proclitique et la préposition monosyllabique respectivement placés à la césure des alexandrins 3 et 10. De la même manière, en choisissant le sonnet, il décide d'employer une forme qui, pour un Parnassien, en 1869, est fondamentalement moderne. Mais cette modernité est déguisée, « travestie » et, par son formatage typographique, le poème ressemble à un texte en rimes mêlées du XVIII^e siècle. A ce titre, la « pointe finale » que commente Chevrier est astucieuse et bien venue, puisqu'une telle pointe est caractéristique de l'épigramme tout autant que de nombreux sonnets.

4. Conclusion

Dès son titre, Chevrier prétend « réfuter » mon analyse de « L'Allée » en sonnet renversé. On ne peut pas « réfuter », au sens fort qu'a ce terme en épistémologie, de telles analyses, parce qu'elles sont des objets complexes, dont les propositions ne sont pas falsifiables et fonctionnent plutôt de manière inférentielle (voir Fabb 2002) et par accumulation

d'arguments. De la même manière, je ne prétendrai pas « réfuter » les propositions de Chevrier. Mais je prends note de la pertinence de son idée (corroborée par l'arrière plan culturel dix-huitiémiste des *Fêtes galantes*) et, loin de m'en servir pour « réfuter » l'analyse en sonnet renversé, je l'intègre dans mon analyse, pour proposer une lecture formelle du poème plus complexe, mais sans doute plus pertinente, puisqu'elle permet de saisir les effets sémantiques (symboliques) produits par différents aspects de ce poème, au premier rang desquels sa forme.

Références

- AROUÏ, Jean-Louis (1996) : *Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat régime unique, Saint-Denis, Université Paris VIII.
- (1999) : Compte-rendu de G. LOTE, *Histoire du vers français*, tome IX, *Le XVIII^e siècle III, Les genres et les formes. La versification. Du classicisme au romantisme, Le Français Moderne*, 67 : 1, Paris, C.I.L.F., pp. 101-105.
- (2000) : « Nouvelles considérations sur les strophes », *Degrés*, 104, pp. e1-16.
- (2002) : « Métrique des sonnets verlainiens », *Revue Verlaine*, 7-8, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud. pp. 149-268.
- (à paraître, a) : « Remarques métriques sur le sonnet français », *Studi francesi*, 147, septembre-décembre 2005.
- (à paraître, b) : « Metrical Structure of the European Sonnet », à paraître dans J.-L. AROUÏ, éd., *Towards a Typology of Poetic Forms*.
- BANVILLE, Théodore de (1972 [1871]) : *Œuvres*, VIII, *Petit traité de poésie française*, Genève, Slatkine.
- BAUDELAIRE, Charles (1972 [1861]) : *Les Fleurs du Mal*, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. 'Poésie'.
- BORNECQUE, Jacques-Henry (1959) : *Lumières sur les Fêtes galantes de Paul Verlaine*, Paris, Nizet.
- BRIZEUX, Auguste (1860) : *Œuvres complètes de Auguste Brizeux*, précédées d'une notice par Saint-René Taillandier, tome second, Paris, Michel Lévy, 1860.
- CHAUVEAU, Jean-Pierre / CORNULIER, Benoît de (1992) : *Poésies complètes de Tristan*, relevé métrique, base de données M.S. Works 4.0, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, Centre d'Etudes Métriques.
- CHEVRIER, Alain (2004) : « L'Allée n'est pas un sonnet : réfutation d'une hypothèse », *Revue Verlaine*, 9, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud. pp. 124-133.
- (2005) : « Iconicité et symétrie : inversion et autres variations strophiques du sonnet chez Auguste Brizeux », *Poétique*, 143, Paris, Seuil, pp. 323-342.
- COATES, Carrol F. (1988) : *Relevé métrique des poésies de Théophile Gautier*, tapuscrit, Nantes, Centre d'Etudes Métriques, 18 pp.
- CORNULIER, Benoît de (1986) : *Poésies complètes de Victor Hugo*, relevé métrique, base de données MS Works 4.0 sur Macintosh, Université de Nantes, Centre d'Etudes Métriques.

- (1987) : *Les Fleurs du Mal de Baudelaire*, relevé métrique, base de données MS Works 4.0 sur Macintosh, Université de Nantes, Centre d'Etudes Métriques.
- (1990) : *Poésies anthumes de Malherbe*, relevé métrique, base de données M.S. Works 4.0, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, Centre d'Etudes Métriques.
- (1993) : « Le système classique des strophes. Hugo 1829-1881 », *Langue française*, 99, Paris, Larousse, pp. 26-44.
- (1995) : *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon.
- CUÉNOT, Claude (1960) : « Technique et esthétique du sonnet chez Verlaine », *Studi francesi*, IV, pp. 456-471.
- (1963) : *Le style de Paul Verlaine*, Paris, CDU.
- ELWERT, W. Theodor (1965) : *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck.
- ENDÔ-SATÔ, Fumiko (1993) : « Des sonnets publiés dans les années 1828-1853. Essai de bibliographie critique », *Mezura*, 28, Paris, publications Langues'O, 67 pp.
- FABB, Nigel (2002) : *Language and Literary Structure. The linguistic analysis of form in verse and narrative*, Cambridge [U.K.], Cambridge University Press.
- GOUVARD, Jean-Michel (1991) : *Métrique et métrico-métrie des poèmes de Jules Laforgue*, relevé métrique, base de données MS Works 4.0 sur Macintosh, Université de Nantes, Centre d'Etudes Métriques.
- JASINSKI, Max (1903) : *Histoire du sonnet en France*, Douai, H. Brugère, A. Dalsheimer et C^{ie}.
- LOTE, Georges (1992) : *Histoire du vers français*, T. 7, *Le XVIII^e siècle. I : Le vers et les idées littéraires ; la poétique classique du XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- (1994) : *Histoire du vers français*, T. 8, *Le XVIII^e siècle. II : La déclamation*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- (1996) : *Histoire du vers français*, T. 9, *Le XVIII^e siècle. III : Les genres et les formes ; la versification ; du classicisme au romantisme*, texte revu par Joëlle Gardes-Tamine, Aïno Niklas-Salminen et Lucien Victor, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- MARTINO, Pierre (1944 [1924]) : *Verlaine*, Paris, Boivin.
- MÖNCH, Walter (1955) : *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, S. H. Kerle.
- MURPHY, Steve (2006) : « Sur quelques sonnets renversants de Verlaine », tapuscrit, à paraître dans un volume d'hommages, 11 pp.
- QUICHERAT, Louis (1850) : *Traité de versification française où sont exposées les variations successives des règles de notre poésie et les fonctions de l'accent tonique dans le vers français*, deuxième édition revue et considérablement augmentée, Paris, Hachette.
- ROUBAUD, Jacques (1990) : « La forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde Rhétorique », *Cahiers de Poétique comparée*, 17-18-19, Paris, publications Langues'O, 386 pp.
- TOBLER, Adolphe (1972 [1885]) : *Le vers français ancien et moderne*, traduit sur la deuxième édition allemande par Karl Breul et Léopold Sudre, avec une préface par M. Gaston Paris, Genève, Slatkine.
- VERLAINE, Paul (1989) : *Œuvres poétiques complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de La Pléiade'.

- (1995) [1^{ère} éd. : 1969] : *Œuvres poétiques*, textes établis avec chronologie, introductions, notes, choix de variantes et bibliographie, par Jacques Robichez. Édition revue et corrigée, Mise à jour bibliographique (1995), Paris, Classiques Garnier.
 - (2000) : *Fêtes galantes* précédé de *Les Amies* et suivi de *La Bonne Chanson*, édition critique établie, annotée et présentée par Olivier Bivort, Paris, Le livre de Poche, 'classique'.
- ZAYED, Georges (1956) : *La formation littéraire de Verlaine*, thèse de doctorat d'état, 2 volumes, Paris.
- (1970 [1962]) : *La formation littéraire de Verlaine*, nouvelle édition augmentée, Paris, Nizet.

[15. *Dizain marotique*]

« Métrique, perception et valeurs culturelles du XIVe au XVIe siècles :

le dizain “marotique” »,

inédit.

14 pp.

Jean-Louis AROUÏ
Université Paris VIII
CNRS (UMR 7023)

MÉTRIQUE, PERCEPTION ET VALEURS CULTURELLES DU XIV^E AU XVI^E SIÈCLES : LE DIZAIN « MAROTIQUE »¹

1. Strophes longues, vers courts

Pour être perceptible, une strophe longue doit avoir des vers courts, du moins relativement courts (vers simples), la chose a été souvent remarquée². Ainsi, par exemple, du XVI^e au XIX^e siècles, le mètre des huitains monométriques les plus répandus ne dépasse quasiment jamais les huit syllabes métriques (voir Martinon 1989 [1911], répertoire, p. 74 et pp. 77-78). Voici un exemple en heptasyllabes sur le schéma de rimes standard (ababcdcd) :

(1) Souvenir

	Son image, comme un songe,	a	7
	Partout s'attache à mon sort ;	b	7
	Dans l'eau pure où je me plonge	a	7
	Elle me poursuit encor :	b	7
5	Je me livre en vain, tremblante,	c	7
	A sa mobile fraîcheur,	d	7
	L'image toujours brûlante	c	7
	Se sauve au fond de mon cœur.	d	7
	Pour respirer de ses charmes		
10	Si je regarde les cieux,		
	Entre le ciel et mes larmes,		
	Elle voltige à mes yeux,		

¹ Ce travail fait partie d'un ensemble de recherches qui se penchent sur le problème des relations qu'entretiennent les formes métriques avec les valeurs culturelles (Arouï 2000, 2005, à paraître). Je remercie Benoît de Cornulier pour ses remarques sur une version précédente de cet article.

² Cf. par exemple Quicherat 1850 : 250-251, Martinon 1989 [1911] : 441, Laumonier 1932 [1909] : 697, Romains/Chennevière 1923 : 93, Formont/Lemerre 1937 : 98, Suberville 1946 [1940] : 180, *Notions de versification française* [anon.] (1948) : 22, Lote 1990 : 216, Molino/Gardes-Tamine 1988 : 31, Grimaud/Baldwin 1993 : 261).

Plus tendre que le perfide,
 Dont le volage désir
 15 Fuit comme le flot limpide
 Que ma main n'a pu saisir.

(Marceline DESBORDES-VALMORE, *Elégies*, 1830)

Ce schéma de rimes présente, dans le corpus classique, un certain nombre de variantes, jouant sur l'agencement des deux rimes des quatre premiers vers et/ou des quatre derniers. Au XIX^e siècle, on trouve aussi des schémas sur trois rimes :

(2)	Où sont, enfants du Caire,	a	6
	Ces flottes qui naguère	a	6
	Emportaient à la guerre	a	6
	Leurs mille matelots ?	b	6
5	Ces voiles, où sont-elles,	c	6
	Qu'armaient les infidèles,	c	6
	Et qui prêtaient leurs ailes	c	6
	A l'ongle des brûlots ?	b	6

Où sont tes mille antennes,
 10 Et tes hunes hautaines,
 Et tes fiers capitaines,
 Armada du sultan ?
 Ta ruine commence,
 Toi qui, dans ta démence,
 15 Battais les mers, immense
 Comme Léviathan !

[...]

(V. HUGO, *Les Orientales*).

(3)	Sans monter au char de victoire,	a	8
	Meurt le poète créateur ;	b	8
	Son siècle est trop près de sa gloire	a	8
	Pour en mesurer la hauteur.	b	8
5	C'est Bélisaire au Capitole :	c	8
	La foule court à quelque idole,	c	8
	Et jette en passant une obole	c	8
	Au mendiant triomphateur.	b	8

Amis, dans ma douce retraite
 10 A tous vos maux je dis adieu.

3

Le dizain marotique

Là ma vie est molle et secrète :
 J'ai des autels pour chaque dieu.
 Le myrte, qu'au laurier j'enchaîne,
 Y croît sous l'ombrage du chêne ;
 15 J'y mets Horace avec Mécène,
 Et Corneille sans Richelieu.

[...]

(Victor HUGO, *Odes et ballades*, V:15)

Quant au dizain classique (ababccdeed), on sait qu'il était très généralement composé d'octosyllabes, parfois d'heptasyllabes (voir Martinon 1989 [1911] : 369-372 et 382-385) :

(4)	Quel est cet enfant débile	a	7
	Qu'on porte aux sacrés parvis ?	b	7
	Toute une foule immobile	a	7
	Le suit de ses yeux ravis ;	b	7
5	Son front est nu, ses mains tremblent,	c	7
	Ses pieds, que des nœuds rassemblent,	c	7
	N'ont point commencé de pas ;	d	7
	La faiblesse encor l'enchaîne ;	e	7
	Son regard ne voit qu'à peine	e	7
10	Et sa voix ne parle pas.	d	7

C'est un roi parmi les hommes ;
 En entrant dans le saint lieu,
 Il devient ce que nous sommes : —
 C'est un homme aux pieds de Dieu !
 15 Cet enfant est notre joie ;
 Dieu pour sauveur nous l'envoie,
 Sa loi l'abaisse aujourd'hui.
 Les rois qu'arme son tonnerre,
 Sont tout par lui sur la terre,
 20 Et ne sont rien devant lui !

[...]

(Victor HUGO : *Odes et Ballades*, I, IX, 3)

2. Exceptions historiques

Dans le champ de la poésie française versifiée, il existe un certain nombre d'exceptions historiques au principe qui vient d'être exposé. La plupart se situent dans une période qui va du XIII^e siècle à la première moitié du XVI^e siècles.

Certaines s'expliquent par la pratique concomitante d'une métrique musicale et d'une métrique littéraire dans des textes théoriquement conçus pour accepter une double mode de réalisation : l'exécution musicale et la récitation. Cornulier (2003) trouve ce genre de caractéristiques dans la métrique de Machaut. La métrique « littéraire » de ces textes peut présenter des propriétés curieuses, leur régularité formelle étant parfois « artificieuse » et pouvant dépasser nos limites de perception lors d'une simple lecture ou audition d'une réalisation parlée.

D'autres fois, le mode de construction des schémas de rimes est tel qu'il permet l'emploi de strophes longues, même avec un mètre long, parce que les modules ont une construction semblable, et s'enchaînent d'une telle manière que la structuration strophique n'est plus qu'une résultante des modules et de leur mode d'enchaînement, qui constituent le vrai niveau saillant sur le plan de la perception. Ainsi des douzains de décasyllabes (aab aab bba bba), utilisés par exemple au début du XV^e siècle par Alain Chartier (voir Delvaille 1991 : 305-309) et quelques dizains d'années plus tard par Jean Meschinot (Delvaille 1991 : 337-338). Les modules partagent des instances des deux mêmes rimes, et chacun est construit sur un schéma rimique de type (xxy). Ces régularités constituent en elles-mêmes un niveau métrique extrêmement saillant. La deuxième moitié du douzain constitue une réduplication de la première moitié, avec un jeu de permutation des rimes, et lui est rétro-enchaîné, selon un

5

Le dizain marotique

procédé caractéristique de la métrique de la fin du Moyen-Âge (voir Cornulier 2000 et 2003). Il s'agit donc, en fait, de deux sizains isorimiques.

3. Le problème du dizain marotique

Le dizain dit « marotique » est rimé (abab-bc-cdcd) : deux quatrains extérieurs sont rétro-enchaînés à un distique central³. Fréquent dans le dernier tiers du XV^e siècle et encore très courant dans la première moitié du XVI^e, le dizain marotique était très généralement formé de décasyllabes {4-6} (voir Martinon 1989 [1911] : 408 et répertoire 91), en vertu du principe des « strophes carrées », communes à cette époque (Zumthor 1978 : 154-155, 226-227, 232) :

(5) **Raisons de dame Atropos**

	Je suis la Mort de Nature ennemye,	a	46
	Qui tous vivans finalement consomme,	b	46
	Annichilant en tous humains la vie.	a	46
	Réduis en terre et en cendre tout homme.	b	46
5	Je suis la Mort qui dure me surnomme	b	46
	Pour ce qu'il faut que maine tout a fin.	c	46
	Je n'ay amy, parent, frere ou affin	c	46
	Qui ne face tost rediger en pouldre,	d	46
	Et suis de Dieu a ce commise, afin	c	46
10	Que l'on me doubte autant que tonnand fouldre.	d	46
	4 Eve et Adam, puis leur creation,		
	En trespasant la divine ordonnance,		
	En commettant prevarication		
	Se submirent a mon obeissance,		
15	En me donnant plein pouvoir et puissance		
	Sur eulx de fait et leur posterité		
	Pour les murtrir de mon auctorité.		
	Si entray lors en paisible saisine		

³ Une autre exception, qui ne sera pas traitée ici, réside dans les onzains de décasyllabes des chants royaux. Ces derniers, à la lumière de la présente étude, nécessiteraient une analyse chronologique détaillée.

6

Le dizain marotique

D'aneantir en tout humanité,
 20 Boys, feuille, fleur, fruit, bouton et racine.

[...]

(Pierre MICHAULT, *La Dance aux Aveugles*, 1465)

4. Hypothèse explicative

Le dizain carré marotique m'intéresse du fait de sa fréquence : sa forme ne peut s'expliquer que par un argument de portée générale, qui sera ici de nature historique. On a vu ci-dessus que, pour des raisons de perception, le mètre des huitains classiques ne dépassait que rarement les huit syllabes métriques. Cette prédominance, parmi les huitains, de la forme en octosyllabes, était déjà effective au Moyen Age :

(6) Excuses envers l'Amour et les Dames

	« Pitié en cuer de dame siet	a	8
	Ainsi qu'en l'or le dyamant,	b	8
	Et sa vertu pas ne s'assiet	a	8
	Tousjours au plaisir de l'amant.	b	8
5	Ains fault deffermer un fermant	b	8
	Dont Crainte tient Pitié enclose,	c	8
	Et en ce fermouer deffermant	b	8
	Souffrir sa douleur une pose.	c	8

« Pitié se tient close et couverte
 10 Et ne veult force ne contraintes,
 Et ja sa porte n'est ouverte
 Fors par soupirs et longues plaintes.
 Attendre y fault des heures maintes,
 Mais l'attente bien se recueuvre,
 15 Car toutes douleurs sont estaintes
 Aussitost que sa porte s'euvre.

[...]

(Alain CHARTIER, *La Belle Dame sans mercy*, 1424).

D'après Chatelain (1974 [1908] : 183), ce n'est que tardivement, vers 1470, quand des formes originellement chantées étaient devenues depuis longtemps essentiellement lues ou dites, que la structuration naturellement « carrée » du huitain finit par s'imposer pour le dizain. Cette date de 1470 est toute relative, et ne signale que le moment de l'installation d'une pratique qui était déjà ponctuellement attestée dans les décennies précédentes : on trouve déjà des dizains carrés par exemple dans la « Ballade de l'arbre d'amour », attribuée à Chartier (1385 - vers 1433), dans la « Ballade de la vieillesse » de Jean Régnier (vers 1392 - vers 1468), dans quelques ballades de Meschinot composées entre 1450 et 1460, dans « Les contredits de Franc Gontier », « Le débat du cœur et du corps » et « La ballade des pendus » de Villon (voir les anthologies de Mary 1967 : 196-197, 205, 264-266, 306-307, 309-311 et de Zumthor 1978 : 34-35 et 37-38).

Le dizain de décasyllabes { 4-6 } n'était peut-être pas meilleur dans la tradition littéraire écrite qu'il ne l'eût été dans la tradition chantée ; le résultat est même sans doute pire, le support musical pouvant aider à la perception d'une structure métrique complexe. Pour résoudre ce paradoxe, il faut considérer le contexte historique de l'époque. Du XIV^e au XVI^e siècles, la transformation des formes strophiques s'explique par un certain nombre de phénomènes historiques, ainsi que par le changement des valeurs culturelles. On peut représenter cette évolution, assez grossièrement, en trois étapes :

1. Après Machaut (1300-1377), les métiers de musicien et de poète se séparent⁴, notamment du fait de l'essor du chant polyphonique, dont les finesses nécessitent « des connaissances musicales approfondies » (Buffard-Moret 2004 : 36). Ce divorce conduit peu à

⁴ Voir Poirion 1978 [1965] : 164-165, 167, 216-217, Zumthor 1978 : 113.

peu à la pratique d'une poésie savante écrite, dénuée de support musical⁵. Le monde de la cour est « un milieu artiste et savant » (Poirion 1978 [1965] : 26), et nombre d'aristocrates se dotent d'une importante bibliothèque privée (Poirion 1978 [1965] : 35, 44, 170) ; parallèlement se répandent l'humanisme et la philologie (Zumthor 1978 : 95-99). Tous ces facteurs favorisent la transmission écrite d'une poésie exigeante⁶. Le développement de l'imprimerie, dans le dernier tiers du XV^e siècle⁷, ne fait que renforcer cet état de choses.

2. C'est alors qu'apparaissent les Grands Rhétoriciens⁸, dont les jeux formels complexes ne sont pas toujours perceptibles à l'audition ou à la première lecture, mais sont discriminables moyennant une analyse formelle soignée du texte, ce que rend possible le support écrit. Un bel exemple de ce type de pratique est rapporté par Zumthor (1978 : 239) : *Les Lunettes des princes* de Meschinot (composées entre 1461 et 1464) « ne présentent que trois douzains à rime "enchaînée", le vingt-septième, le cinquante-cinquième et le quatre-vingt-sixième. Or, ils sont consacrés aux paroles prononcées par Mort, Fortune et Raison, figures allégoriques fondamentales dans cet ouvrage ; et l'intervalle entre eux est deux fois de vingt-sept douzains, nombre qui ne peut être aléatoire... »⁹.

D'autres fois, le mode de construction des schémas de rimes des Grands Rhétoriciens est tel qu'il permet l'emploi de structures strophiques et superstrophiques extrêmement longues emboîtées les unes dans les autres, selon des principes structurels rigoureux mais qui sans doute ne sont pas très clairement perceptibles lors d'une simple lecture. Ainsi des « vingtquatrains »

⁵ Voir Lote 1951 : 26-27, Poirion 1978 [1965] : 91-92, 146, 190, 232, 313-316, 333, 610, Zumthor 1978 : 199, 202, 204-205, Payen 1984 : 20.

⁶ Poirion 1978 [1965] : 36, Zumthor 1978 : 17, 76-77, 212.

⁷ Zumthor 1978 : 30-31, Balmas/Giraud 1986 : 65-66.

⁸ Poirion 1978 [1965] : 174-175, Zumthor 1978 : 55, 102-105.

⁹ Voir d'autres exemples, dans le même ouvrage de Zumthor, aux pages 251 à 261.

que Molinet emploie dans la sixième partie d'une pièce des *Faictz et Dicts*, intitulée « L'arbre de Bourgogne sus la mort du duc Charles » (Molinet 1934 [1531] : 243-244), dont voici les schémas rimique et métrique :

modules : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

rimes : {aaab aaab bbba, aaab baaa bbba, cccd cccd dddc, cccd dccc dddc}

mètres : {7737 7737 7737, 7737 7773 7737, 7737 7737 7737, 7737 7773 7737}

La pièce est typographiquement présentée comme composée de douzains. Chaque douzain est clairement composé de trois modules de quatre vers chacun. Plus exactement, chaque douzain est composé d'un module opposé à un ensemble de deux modules. Dans le premier et le troisième douzain, le second et le troisième module sont unis par rétro-enchaînement, et en cela s'opposent au premier module (structure du type 1+2 modules)¹⁰. Dans le second et le quatrième douzains, c'est le contraire : les deux premiers modules sont unis par rétro-enchaînement et s'opposent au troisième (structure du type 2+1 modules). A l'intérieur de chaque douzain, et même à l'intérieur de chaque paire de douzain, les modules sont construits sur les deux mêmes rimes, et sur les deux mêmes mètres. Le schéma de ces rimes est tantôt (xxxy) (le plus souvent), tantôt (xyyy) (modules 5 et 11). Le schéma des mètres est {7737} (le plus souvent) ou {7773} (modules 5 et 11). Ces formes rimiques et métriques, par

¹⁰ Je fais ici l'hypothèse que le rétro-enchaînement produit un effet de jonction, ainsi que le laisse penser le fait que les deux vingtquatrains ne sont pas rétro-enchaînés, alors que leurs douzains le sont. Mais c'est peut-être que l'inverse se produit parfois : si le rétro-enchaînement est utilisé à la frontière des groupes métriques, ce n'est pas nécessairement toujours dans un but de jonction. D'ailleurs, une analyse de la ponctuation des fins de vers de cette pièce dans l'édition consultée fait apparaître que la marque de ponctuation qui sépare les deux modules non rétro-enchaînés peut être plus faible que celle qui sépare les deux modules rétro-enchaînés, et n'est jamais plus forte. Les douzains impairs sont donc peut-être du type 2+1 modules, et les douzains pairs du type 1+2. Cela ne change rien à la bipartition des douzains en deux paquets inégaux, l'un des deux paquets étant lui-même composé de deux sous-unités. L'analyse de la ponctuation est à prendre avec prudence, les marques de ponctuation étant généralement le fait des éditeurs modernes.

leurs équivalences et quasi-équivalences, ont pour conséquence de rendre particulièrement saillant le niveau de structuration modulaire. Parallèlement à cela, de multiples facteurs favorisent l'émergence d'un niveau superstrophique qui est celui du « vingtquatrain ». D'abord, le second douzain est construit sur les mêmes rimes que le premier, ce qui les rapproche fortement ; ensuite, il lui est rétro-enchaîné, ce qui produit encore un effet d'unité ; enfin, ce second douzain n'est pas tout à fait l'isomorphe du premier : la variation dans les schémas rimique et métrique du cinquième module conduit à discriminer un groupe de six modules plutôt qu'un ensemble de deux douzains, et il en est de même pour l'opposition entre la structure 1+2 modules qui caractérise le premier douzain et la structure 2+1 modules qui caractérise le second. La même analyse peut-être faite pour les vers constitutifs du second vingtquatrain, qui est la parfaite copie du premier, avec un renouvellement des rimes. Ces structures de niveau macrostructuel, quoique très régulières et fortement hiérarchisées, sont sans doute difficiles à percevoir autrement que par l'analyse.

Le dizain « carré » est contemporain de cette époque, et sa forme peut s'expliquer par la même métrique « de papier ».

Réduire cette évolution aux Grands Rhétoriciens est assez restrictif. A l'exception du breton Meschinot, on sait que les premiers Grands Rhétoriciens œuvraient « dans les terroirs de Bourgogne » (Zumthor 1978 : 11 ; voir aussi p. 26) ; nombre de poètes qui étaient leurs contemporains ne vivaient pas dans cette zone. Mais le mouvement initié par les Rhétoriciens s'est ensuite étendu « dans la France royale » (Zumthor *id.* : *ibid.*). Par ailleurs, l'ensemble des traits que l'on relève généralement comme caractéristiques de leurs textes « se retrouvent, généralement épars et atténués, dans l'ensemble des textes de l'époque » (Zumthor 1978 : 15).

C'est donc toute la poésie de langue française de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e qui est concernée.

3. Plus tard, par un de ces mouvements de reflux qui sont si caractéristiques de l'histoire des idées et des arts, vers le milieu du XVI^e siècle, les poètes ont recommencé à se préoccuper des conditions de perception de la structure métrique, ce qui a conduit à de profonds changements dans les pratiques de versification de l'époque, et à l'émergence de formes qui sont à l'origine de la métrique classique. Ces nouvelles pratiques étaient accompagnées d'un rejet explicite de la poétique des Grands Rhétoriciens (Zumthor 1978 : 19). La *Délie* de Scève (1544) est la dernière œuvre majeure à pratiquer le dizain marotique. L'ancienne poétique est encore théorisée par Sébillet (1988 [1548]), cinq ans après que les *Psaumes* de Clément Marot aient posé les bases de ce qui va devenir la poétique des poètes de la Pléiade (Martinon 1989 [1911] : 8-20). La poésie littéraire était alors d'essence principalement écrite, et sa métrique allait donc se différencier tout autant de celles du Moyen Age d'avant les Grands Rhétoriciens (accompagnées de chant ou de psalmodie) que de celle de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècles (de nature artificieuse). Ce n'est que par la force de la tradition que le dizain (abab-bc-cdcd) a survécu au-delà de 1550 chez quelques poètes goûtant l'archaïsme (ainsi J.-B. Rousseau au XVIII^e siècle — voir Cornulier 1989) :

- | | | | |
|------|---|---|---|
| (13) | Griphon, rimailleur subalterne, | a | 8 |
| | Vante Siphon le barbouilleur ; | b | 8 |
| | Et Siphon, peintre de taverne, | a | 8 |
| | Prône Griphon le rimailleur. | b | 8 |
| 5 | Or en cela certain railleur | b | 8 |
| | Trouve qu'ils sont tous deux fort sages : | c | 8 |
| | Car sans Griphon et ses ouvrages | c | 8 |
| | Qui jamais eût vanté Siphon ? | d | 8 |
| | Et sans Siphon et ses suffrages, | c | 8 |
| 10 | Qui jamais eût prôné Griphon ? | d | 8 |

(Jean-Baptiste ROUSSEAU, XVIII^e siècle).

5. Discussion

Le modèle historique posé ci-dessus est assez grossier et mériterait d'être affiné à la lumière de l'histoire générale des formes poétiques médiévales. Ainsi, on peut voir dans le principe d'égalité entre le nombre de syllabes par vers et de vers par strophes un avatar d'une pratique attestée en poésie latine carolingienne : le « *carmen quadratum* », par lequel le nombre de lettres par vers, qui était constant, égalait le nombre de vers du poème (Zumthor 1975). Mais une telle origine, si elle est avérée, n'est pas incompatible avec le schéma explicatif en trois points proposé ci-dessus. Les Grands Rhétoriciens ont très bien pu trouver une source d'inspiration formelle dans le *carmen quadratum* justement parce que leur esthétique visuelle et artificieuse le leur permettait.

Le modèle posé ci-dessus est falsifiable. Il existe d'ailleurs une importante exception à la chronologie qu'il suppose. En effet, bien avant l'arrivée des Grands Rhétoriciens, les dizains carrés ne sont pas rares dans les ballades d'Eustache Deschamps (1340-1406), dont les formes strophiques les plus courantes sont le huitain d'octosyllabes (351 ballades), suivi du dizain carré (286 ballades), lui-même suivi du dizain d'octosyllabes (153 ballades)¹¹. Le modèle que je propose est sans doute imparfait, mais il convient de le conserver comme base pour chercher à proposer une explication plus concordante avec les faits (et sans doute plus complexe). En attendant, j'aurais tendance à penser que les dizains carrés de Deschamps nécessitent une explication contingente. L'auteur de *L'art de dictier* ayant délibérément choisi de composer des vers libérés de l'astreinte musicale (Roubaud 1998 : 18, Gally 1999), il se peut

¹¹ Voir Poirion 1978 [1965] : 374-375.

qu'il se soit laissé tenter par des essais d'une métrique « de papier », sans être pour autant suivi par ses contemporains dans cette voie. La grande inventivité métrique dont il fait preuve (Chatelain 1974 [1908] : 251) semble aller dans ce sens. Comparé aux Grands Rhétoriciens, Deschamps semble faire figure d'un « précurseur ». Il faudrait se pencher sérieusement sur sa biographie pour essayer de trouver des éléments permettant de conforter davantage l'hypothèse d'une « métrique de papier » chez lui.

Bibliographie

Sources premières

- DELVAILLE, Bernard (1991) : *Mille et cent ans de poésie française. De la Séquence de Sainte-Eulalie à Jean Genet*, Paris, Robert Laffont, 'Bouquins'.
- DESBORDES-VALMORE, Marceline (1973) : *Les œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore*, édition complète établie et commentée par M. Bertrand, 2 vol., Presses Universitaires de Grenoble.
- HUGO, Victor (1985) : *Œuvres complètes. Poésie I*, Présentation de Claude Gély, Paris, Laffont, 'Bouquins'.
- MARY, André (1967) : *Anthologie poétique française. Moyen Age II*, Paris, Garnier-Flammarion.
- MOLINET, Jean (1936 [1531]) : *Les faitz et dictz de Jean Molinet*, publiés par Noël Dupire, Tome I, Paris, Société des anciens textes français.
- ZUMTHOR, Paul (1978) : *Anthologie des grands rhétoriciens*, Paris, U.G.E., '10/18'.

Sources secondes

- AROUI, Jean-Louis (2000) : « Nouvelles considérations sur les strophes », *Degrés*, 104, Bruxelles, pp. e 1-16,
- (2005) : « Rime et richesse des rimes en versification française classique », in M. MURAT, éd., *Poétique de la rime*, Paris, Champion, pp. 179-218.
- (à paraître) : « Metrical Structure of the European Sonnet », à paraître dans J.-L. AROUI, ed., *Towards a Typology of Poetic Forms*.
- BALMAS, Enea / GIRAUD, Yves (1986) : *Littérature française. 2. De Villon à Ronsard. XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Arthaud.
- BUFFARD-MORET, Brigitte (2004) : *De l'analyse du vers à l'histoire de la chanson poétique. Questions de versification et de stylistique*, Dossier de candidature au diplôme d'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Nantes.
- CHATELAIN, Henri (1974 [1908]) : *Recherches sur le vers français au XV^e siècle. Rimes, mètres et strophes*, Genève, Slatkine Reprints.
- CORNULIER, Benoît de (1989) : « À propos du dizain de Scève. Sur la structure rimique d'un dizain », *L'information grammaticale*, 36, p. 29.

- (2000) : « Rabelais Grand Rhétoricien. L'enchaînement dans l'*Inscription mise sur la grande porte de Thélème* (1534) », *Études rabelaisiennes*, 39, Genève, Droz, p. 111-124.
- (2003) : « Rime et répétition dans le *Voir Dit* de Machaut (vers 1-1365) », tapuscrit.
- FORMONT, Maxime / LEMERRE, Alphonse (1937) : *Le vers français. Versification et poétique*, Paris, Lemerre.
- GALLY, Michèle (1999) : « Une poésie sans musique ? Bruits de voix et perceptions du monde chez Eustache Deschamps », in M. GALLY & M. JOURDE, éd., *Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Editions, p. 59-78.
- GRIMAUD, Michel / BALDWIN, Lawrence (1993) : « Versification cognitive : la strophe », *Poétique*, 95, Paris, Seuil, pp. 259-276.
- LAUMONIER, Paul (1932) [1909] : *Ronsard poète lyrique. Étude historique et littéraire*, 3e éd. revue et corrigée, Paris, Hachette.
- LOTE, Georges (1951) : *Histoire du vers français*, T. 2, *Le Moyen Âge : La déclamation ; Art et versification ; Les formes lyriques*, Paris, Boivin.
- (1990) : *Histoire du vers français*, T. 5, *Le XVI^e et le XVII^e siècles : le vers et les idées littéraires ; les jeux des mètres et des rimes*, texte revu par J. GARDES-TAMINE et L. VICTOR, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- MARTINON, Philippe (1989 [1911]) : *Les strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance* Suivi du *Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance*, Genève/Paris, Slatkine Reprints.
- MOLINO, Jean / GARDES-TAMINE, Joëlle (1988) : *Introduction à l'analyse de la poésie*, T. 2, *De la strophe à la construction du poème*, Paris, P.U.F., 'linguistique nouvelle'.
- Notions de versification française* (1948) : Vincennes, éditions Formation et culture, coll. 'Les guides du lecteur'.
- PAYEN, Jean-Charles (1984) : *Littérature française. I. Le Moyen Âge*, Paris, Arthaud.
- POIRION, Daniel (1978 [1965]) : *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine reprints.
- QUICHERAT, Louis (1850) : *Traité de versification française où sont exposées les variations successives des règles de notre poésie et les fonctions de l'accent tonique dans le vers français*, 2^e éd., revue et considérablement augmentée, Paris, Hachette.
- ROMAINS, Jules / CHENNEVIÈRE, Georges (1923) : *Petit traité de versification*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française.
- ROUBAUD, Jacques (1998) : *La ballade et le chant royal*, Paris, Belles Lettres, coll. 'Architecture du verbe'.
- SÉBILLET, Thomas (1988 [1548]) : *Art poétique françois*, édition critique avec une introduction et des notes publiée par Félix GAIFFE, nouvelle édition mise à jour par Francis GOYET, Paris, Nizet.
- SUBERVILLE, Jean (1946) [1^{ère} éd. 1940] : *Histoire et théorie de la versification française*, nouvelle édition revue et complétée, Paris, éditions de "l'école".
- ZUMTHOR, Paul (1975) : « Discussion sur les *Carmina figurata* avec M.-O. Faye, J. Paris », in J.-P. FAYE & J. ROUBAUD, éd., *I. Change de forme. Biologies et prosodies*, Paris, U.G.E., coll. '10/18', pp. 219-221.
- (1978) : *Le masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Seuil.

TABLE DES MATIÈRES du second volume

2. Dossier : Articles

2.1. Résumés des articles	103
2.2. Articles	113
[01. <i>Larme</i>] « Rimbaud : les rimes d'une <i>Larme</i> »	115
[02. <i>Jakobson</i>] « L'interface forme/sens en poétique (post-)jakobsonienne »	139
[03. <i>Bibliographie</i>] « Bibliographie » [sur le vers français]	161
[04. <i>Strophe</i>] « Nouvelles considérations sur les strophes »	189
[05. <i>Sonnet verlainien</i>] « Métrique des sonnets verlainiens »	207
[06. <i>Hyper-rime/Métarime</i>] « Hyper-rime et métrarime en poésie française au XIX ^e siècle »	329
[07. <i>Rime riche</i>] « Rime et richesse des rimes en versification française classique »	357
[08. <i>Coppées</i>] « Éditer les "dizains réalistes" »	399
[09. <i>Évocation</i>] « Évocation et cognition. À propos d'un ouvrage récent »	425
[10. <i>Triolet</i>] « Les triolets de Verlaine : métrique, datation, attributions »	449
[11. <i>Beaudouin</i>] « Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine. Gros plan sur une thèse récente »	473
[12. <i>Sonnet français</i>] « Considérations métriques sur le sonnet français »	509
[13. <i>European sonnet</i>] « Metrical Structure of the European Sonnet »	527

[14. <i>L'Allée</i>]	
« "L'Allée" : sonnet renversé ou rimes mêlées ? Réponse à Alain Chevrier »	551
[15. <i>Dizain marotique</i>]	
« Métrique, perception et valeurs culturelles du XIV ^e au XVI ^e siècles : le dizain "marotique" » ...	567
Table des matières	583

UNIVERSITÉ DE NANTES
ÉCOLE DOCTORALE « CONNAISSANCE, LANGAGES, CULTURES »
U.F.R. « LETTRES ET LANGAGES »

Jean-Louis AROUI

Maître de conférences à l'Université Paris VIII

MÉTRIQUE
ET
POÉTIQUE DU DISCOURS VERSIFIÉ

Tome 3 :

DOSSIER : ANIMATION SCIENTIFIQUE

Errata, bibliographie générale

MÉMOIRE POUR L'HABILITATION À DIRIGER DES RECHERCHES

SPÉCIALITÉ : LINGUISTIQUE GÉNÉRALE
(7^e section du C.N.U.)

Soutenu publiquement le vendredi 29 septembre 2006

JURY : M. Mario BARRA-JOVER, *Université Paris VIII*
M. Benoît de CORNULIER, *Université de Nantes*
M. François DELL, *C.N.R.S.*
M. Marc DOMINICY, *Université Libre de Bruxelles (Belgique)*
M. Steve MURPHY, *Université Rennes II*

Directeur de Recherche : M. Benoît de CORNULIER

2006

3.1. ANIMATION SCIENTIFIQUE

[16. *Festschrift*]

Direction d'ouvrage :

*Le sens et la mesure.
De la pragmatique à la métrique.
Hommages à Benoît de Cornulier,
Paris, Champion, 2003.*

« **Présentation** »
« **Table des matières** »

PRÉSENTATION

Lorsque j'ai commencé à préparer ce volume, et que je suis parti à la recherche d'éventuels collaborateurs, je me suis aperçu que le nombre de chercheurs ayant de l'estime pour le travail de Benoît de Cornulier n'avait d'égal que le nombre de personnes ayant de l'amitié pour sa personne. Benoît est un être attachant qui séduit par son humour, sa franchise, son ouverture d'esprit. Tous ceux qui l'ont approché connaissent son goût prononcé pour la discussion et la polémique, mais le désaccord chez lui ne devient jamais une affaire personnelle. Je me souviens l'avoir vu débattre pendant des heures sur des questions de métrique avec Marc Dominicy et me dire, après que je leur ai demandé s'ils étaient enfin arrivés au consensus, qu'il n'était pas intéressant d'être d'accord... Il n'est pas facile de caractériser en quelques mots le travail scientifique de Benoît et l'influence qu'il a exercée sur les formes actuelles du savoir. Depuis plus de trente ans, il nous fait le cadeau d'une œuvre qui témoigne d'une pensée originale et toujours en mouvement. Il fait partie de ces chercheurs que Nicolas Ruwet, qui fut l'un de ses proches, aurait volontiers classés, j'en suis certain, parmi les « francs-tireurs de la linguistique ».¹

En effet, notre ami nantais est un représentant de cette espèce rare de linguistes qui ont travaillé avec bonheur sur des domaines aussi différents que la syntaxe, la phonologie, la pragmatique, la métrique, et même l'interprétation de poèmes. De plus, il s'est intéressé à des cadres théoriques variés (la grammaire générative, le lexique-grammaire, la pragmatique gricéenne), si bien qu'il est aujourd'hui un scientifique connu et reconnu au sein des « écoles » les plus diverses.

Mais derrière cette apparente disparité, la fréquentation assidue des travaux de Benoît dévoile un certain nombre de constantes :

¹ Voir N. Ruwet éd., *Francs-tireurs de la linguistique, Recherches linguistiques de Vincennes*, 22, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

D'abord, au niveau le plus trivial, un rapide coup d'œil sur sa bibliographie (pages 13-31 du présent volume) révèle que son objet d'étude a été presque exclusivement la langue française, à l'exception de quelques rares monographies sur l'anglais (1973b et c, 1978e, 1983d, 1984j, 1988d, et partiellement 1984a). Ceci me semble révélateur de ce que Benoît est un linguiste sensible au langage, un *philologue* au sens étymologique du terme, dont les intuitions sur les langues qu'il parle sont souvent le point de départ d'un travail.

Ensuite, s'il s'intéresse aux linguistiques formalisées, explicites, théoriques, c'est principalement pour leur opposer la richesse des données.² Benoît a lui-même exprimé cette attitude de la manière suivante : « L'activité de théorisation générale [...] ne dispense [...] pas d'analyses de détail, qui à la fois justifient et limitent les prétentions des grands principes généraux » (1985c : 82, note 38).

On peut exemplifier cette démarche par son travail (morpho-)phonologique sur les mots disjonctifs (1978b et 1981f). Tout en discutant les études de Schane (généraliste) sur la liaison et sur les frontières de mot, il déclare s'être « inspiré plutôt de spécialistes de grammaire française, comme Philippe Martinon, ou Damourette & Pichon, que de travaux plus récents relevant de la linguistique générale, et qui trop souvent tendent, à quelque secte dûment étiquetée qu'ils se rattachent, plutôt à justifier de hauts principes théoriques ou des "modèles" qu'à développer la masse des observations ».³ Et de fait, « Outre les fines- ses caractéristiques du mode de réflexion linguistique de Cornulier, ce travail frappe par la richesse des faits examinés [...], ce qui lui permet de sortir des exemples rabâchés et de mettre en évidence l'ensemble des problèmes liés au *h aspiré*, en particulier les phénomènes de variation inhérente. Ainsi, alors que tant d'auteurs n'hésitent pas à produire une formalisation audacieuse en s'appuyant sur une poignée d'exemples empruntés à l'auteur précédent, Cornulier prend tout l'espace nécessaire pour traiter tout ce que la linguistique antérieure a accumulé et élucubré de savoir sur le problème en question, et ne voit

² Les seules formalisations rigoureuses des travaux de Benoît concernent ses méthodes (particulièrement en métrique), et non ses formulations « théoriques ».

³ Cornulier 1981f : 184 ; voir aussi *idem*, note 41, et voir une critique du formalisme à la Schane dans Cornulier 1978b : 52-54.

aucun formalisme susceptible d'en rendre compte ».⁴

Cette attitude me semble exemplaire pour la linguistique : elle allie à la précision et à l'explicite un constant souci des faits, et de tous les faits. La thèse de troisième cycle de Benoît sur les incisives (1973d) (qui à l'époque a beaucoup impressionné par ses arbres...) en est un autre exemple. Benoît aborde le problème des incisives (et, accessoirement, des incidentes) dans toute sa complexité, que ce soit sur le plan grammatical ou du point de vue pragmatique. Son démontage, tout autant scientifique que factuel, des thèses de J. R. Ross sur les propositions parenthétiques est un modèle de rigueur et de souci d'exhaustivité.⁵ La thèse contient en outre de longs développements sur les énoncés dits « performatifs », qui sont à la source de ses travaux ultérieurs en pragmatique (1975, 1980b).

L'apport de ces derniers à la pragmatique d'obédience gricéenne est important. Dans *Meaning Detachment* (1980b),⁶ l'idée forte de Benoît, très simple dans sa formulation, et très riche dans ses implications, est la règle de « détachement du sens », qu'il formule ainsi : « (P & (P signifie Q) signifie Q) ». ⁷ Cette règle pose le modèle d'une interprétation qui n'est pas forcément linguistique, et qui opère à partir d'un « interprété » P qui n'est pas non plus de nature nécessairement linguistique. Les applications en sont innombrables, et se situent sur un plan résolument pragmatique. Dans *Effets de sens* (1985c), Benoît développe l'idée d'un sens « minimal » des unités lexicales dans la langue, la richesse des sens en discours relevant d'effets contextuels, qui émergent sur la base d'un principe d'exhaustivité de l'information linguistique. Il exemplifie cette idée par des analyses détaillées des valeurs des conjonctions *et*, *ou* et *si*. D'après lui, les différentes valeurs de *et* sont réductibles à son sens « logique », celles de *ou* à son sens inclusif, et celles de *si* à son sens de

⁴ Pierre Encrevé, *La liaison avec et sans enchaînement*, Paris, Seuil, 1988, p. 113.

⁵ Dans l'introduction de cette thèse (p. 1), Benoît se situe lui-même parmi « ceux qui ne s'enferment pas d'emblée dans un cadre théorique défini et rigoureux, et ne s'imposent pas de décrire d'une manière univoque et formelle les phénomènes très complexes qu'ils ne perçoivent que confusément ».

⁶ Dont il existe une version française abrégée (1980a).

⁷ « (P & (P means Q)) means Q » (1980b : 14).

« condition suffisante ». Le livre défend aussi la thèse d'un « décrochage énonciatif », qui permet d'interpréter différents types d'énoncés, parmi lesquels les questions alternatives.

Ces quinze dernières années, Benoît a concentré son énergie sur ses études de métrique française, et il n'est pas exagéré de dire qu'il est devenu le leader incontesté dans ce domaine. Ses apports sont multiples. On lui doit d'abord d'avoir introduit des méthodes reproductibles qui permettent de travailler sur de gros corpus et facilitent la réfutabilité des hypothèses : la « métricométrie » (exposée d'abord dans sa thèse d'état (1979a), puis dans *Théorie du vers* (1982a)) est la plus fameuse de ces méthodes, mais il y a aussi les systèmes de notations rythmiques pour les formes folkloriques, les systèmes d'encodage strophique qui ont pour but d'établir des « relevés métriques »,⁸ et la « ponctuométrie », qui permet d'étudier la ponctuation des vers... Sur le plan théorique, la « loi des huit syllabes » est aujourd'hui un poncif des manuels de versification, et on comprend mieux les constantes qui se dégagent de la richesse formelle des strophes. On ne recommandera jamais assez la lecture d'un livre comme *Art poétique* (1995a), mais aussi celle de travaux moins connus, sur la métrique préclassique (1988a, 1992f, 1998b, 2000g, à paraître c), sur le folklore (1983c, 1985e) et sur les interférences de celui-ci avec les métriques savantes (1983a, 1989a, 1993b, 1996d). L'article sur la métrique de Rabelais (2000g) est à mes yeux l'une des meilleures études signée Cornulier qu'il m'ait été donné de lire.

Enfin, Benoît s'est distingué par des interprétations de poèmes ou d'extraits de poèmes, particulièrement chez Rimbaud, qui lui ont donné une place de premier choix parmi les rimbaldiens, et qui justifient la participation de spécialistes de la littérature à ce volume. On attend avec impatience sa *Métrique et sémantique de Rimbaud*, qui rassemblera l'ensemble de ses études métriques et interprétatives sur l'œuvre du poète ardennais, et qui devrait faire date.

Le présent volume a pour but de rendre hommage à cette diversité des travaux de Benoît, à témoigner de leur rayonnement international

⁸ On trouvera la liste des relevés métriques établis par Benoît lui-même à la page 31 du présent volume.

(France, Belgique, Italie, Roumanie, Royaume-Uni, U.S.A., Canada) sur la linguistique autant que sur les études littéraires, tout en s'efforçant de conserver une certaine unité thématique. En vérité, cette unité est plutôt une « dualité » : de manière centrale, les questions de forme côtoient les problèmes sémantiques chez Benoît ; le mélange continu des titres de métrique et de pragmatique dans sa bibliographie en est un exemple. Comme son titre l'indique (*Le sens et la mesure*), ce livre se positionne au cœur de cette double orientation. Par ailleurs, Benoît est avant tout un spécialiste de linguistique française, et ce volume d'hommages se concentre principalement sur des études de langue ou de littérature françaises, sans exclusivité toutefois.

Viennent d'abord les spécialistes de sémantique et de pragmatique, parce qu'il était important d'ouvrir le volume sur des écrits de Benoît lui-même, en l'occurrence les lettres que publie F. Recanati. M. Vuillaume ébauche une idée qu'il a eue communément avec Benoît (un « Lagarde et Michard » de la pragmatique), cependant que O. Galatanu et G. Fauconnier présentent des travaux dont l'originalité théorique est conséquente. G. Kleiber nous fait le plaisir de publier une importante monographie qui discute l'un des problèmes centraux de la sémantique lexicale, celui de la nature des traits sémantiques.

La grammaire, entendue dans un sens large, est une part importante du travail de Benoît. Elle est ici représentée par des articles où la composante grammaticale côtoie une composante lexicale (Zribi-Hertz/Kang, Chambon, Deulofeu), et par des études de français parlé (Blanche-Benveniste, encore Deulofeu).

La section de poétique qui suit contient trois textes sur Rimbaud (Gardes Tamine, Murphy, Fongaro), chose légitime pour honorer un auteur qui, on l'a vu, a contribué de façon cruciale aux études rimbaldiennes. J.-P. Chauveau, qui a publié des articles avec Benoît (1993c, 1994b, 1994c), nous offre une intéressante analyse de l'organisation de l'œuvre poétique de Tristan l'Hermite, alors que M. Richter et A. McKenna se penchent respectivement sur Apollinaire et sur Bayle.

Les trois écrits regroupés sous le chapeau « De la poétique à la métrique » mêlent des remarques de versification à des études plus généralement formelles ou linguistiques. Deux de ces textes portent

sur des poètes qu'a étudiés Benoît, La Fontaine (Coates), Baudelaire et Verlaine (Bauer), le dernier traite de Paul Eluard (Murat).

Enfin, les dix articles suivants ont pour sujet la métrique proprement dite, qui représente quantitativement l'élément le plus saillant de l'œuvre de Benoît. Les trois premières études (Gouvard, Devauchelle, Delente) abordent divers aspects de l'alexandrin au XIX^e siècle, prouvant encore une fois, s'il en était besoin, l'extrême fertilité de la méthode métricométrique. Le texte suivant (Aroui) s'efforce de décrire des raffinements rimiques propres à la même période. Suivent quatre monographies (Buffard-Moret, Morin, Dell, Arleo) qui se concentrent sur la métrique du folklore, ou sur ses relations avec la métrique savante. L'un des apports précieux de l'œuvre métrique de Benoît est le pont qu'elle permet de jeter entre le champ de la folkloristique et les investigations sur la poésie savante ; il est heureux que ces quatre articles témoignent de cette nouvelle voie. L'étude d'Arleo, comme les deux textes qui ferment le volume (Dominicy, Nasta), montre les résonances que peut avoir le travail de Benoît dans le domaine de métriques étrangères (anglaise, espagnole, grecque ancienne).

Le volume ne contient guère d'article strictement phonologique, et d'aucuns pourront le regretter, Benoît ayant écrit d'importantes études sur la syllabation en français (1974d, 1977a, 1978b, 1981f, 1986h), et même coédité un volume de phonologie (1978a). Pourtant, cette absence est peut-être providentielle : il y a quelques mois, j'ai entendu Benoît remarquer que les métriciens avaient souvent tendance à se précipiter sur les dernières théories phonologiques, croyant sans doute y trouver la panacée, alors que, d'après lui, ce sont les phonologues qui devraient s'intéresser aux nombreuses observations que leur apportent les métriciens. Les articles de métrique que nous proposons ici Dell et Morin, phonologues bien connus, vont sans doute dans ce sens (celui de Morin contient en outre une forte composante phonologique). Espérons que ce message sera reçu, et que de nombreux phonologues se lanceront dans la lecture de ces hommages, et surtout de la métrique « cornuléenne ». C'est le vœu que je fais pour Benoît.

Jean-Louis AROUI

PUBLICATIONS DE BENOÎT DE CORNULIER
COMMENTÉES PAR L. VAN LICORNE

1972

- a. « Metalinguistic autoreference », dans *Linguistic Inquiry* 3:1, spring 72, M.I.T. Press. Republié dans *Lingua Franca, an Anthology of Linguistic Humor*, Indiana University Linguistics Club, Bloomington, juin 78.
- b. « Littéralement », dans *Recherches Linguistiques* 1, p. 53-61, Université de Paris-8, décembre.
- c. « A peeking rule in French », dans *Linguistic Inquiry* 3:2, M.I.T. Press. [Caractérisation de l'interaction phonologie-morphologie dans la construction *en France / au Pérou, au Paradis / en enfer*].

1973

- a. « Sur une règle de déplacement de négation », dans *Le Français Moderne* 41:1, p. 43-57, Paris.
- b. « But if *respectively* meant something ? », dans *Papers in Linguistics* 6:1, p. 131-134, spring 73, Linguistic Research Inc, Illinois.
- c. « On a current type of argumentation », dans *Papers in Linguistics* 6:2, summer 73. [À propos de la construction impérative en anglais, critique d'une argumentation transformationnaliste].
- d. *Considérations Illustrées de quelques Arbres, et enrichies de plus de Mille Exemples, sur les Incises en Français Contemporain*, Thèse de Doctorat de Troisième Cycle de Plus de Cinq Cents Pages, Université de Provence.
- e. « On the logic of flags » dans *Papers in Linguistics* 6:3, p. 529-532, fall-winter 73, Etats-Unis. [Pour une analyse sémantique pragmatique des expressions du type « bleu et blanc »].

1974

a. « Pourquoi et l'inversion du sujet non-clitique », dans *Actes du colloque franco-allemand de grammaire transformationnelle*, éd. par Christian Rohrer & Nicolas Ruwet, p. 139-164, Max Niemeyer, Verlag, Tübingen.

b. « Remarques sur le sonnet *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* », poly. Marseille-Luminy 1974, dans *Studi Francesi* 64, p. 59-75, Torino, Italie, 1978.

c. « A non-existent performative argument », dans *Foundations of Language* 11:3, mai 74.

d. « Le droit d'e : e et la syllabité », poly Marseille-Luminy 1974, dans *Cahiers de Linguistique, d'Orientalisme et de Slavistique* 5/6, *Hommage à Mounin*, p. 101-117, Université de Provence, Aix.

e. « Remarques sur les modalités », poly Marseille-Luminy novembre 74, chapitre du rapport *Limites de la formalisation en syntaxe*, DGRST Paris, ACC Informatique et Sciences Humaines, aide n° 73 7 1663. [Définition de la **modalité d'apparition d'un signe X** comme une fonction sémantique f telle que l'apparition considérée signifie $f(X)$; définition de la **modalité assertive** comme la modalité neutre qui fait passer d'un sens X du signe au sens X pour une apparition de ce signe. Exemple, définition du sens d'une assertion de *Il pleut* comme signifiant qu'il pleut. Vérification de l'assertion par conformation de la parole au fait ou conformation du fait à la parole. Valeurs induites de dispense ou d'ordre. Auto-vérification par auto-interprétation].

f. « La négation anticipée : ambiguïté lexicale ou effet de sens », même lieu.

g. « Remarques sur la négation anticipée », dans *Le Français Moderne* 42:3, p. 206-216, juillet 74 (version partielle du précédent).

1975

« La notion d'auto-interprétation », dans *Etudes de Linguistique Appliquée* 19, p. 52-82, juillet-septembre 75, Didier, Paris.

1976

« La notion de dérivation délocutive » dans rapport *Limites de la formalisation en syntaxe* pycopié DGRST 1974), dans *Revue de Linguistique Romane* 40:157-158 fasc. 1, p. 116-144, janvier-juin 76.

PUBLICATIONS

15

1977

a. « Le remplacement d'e muet par è et la morphologie des enclitiques », poly. Marseille-Luminy 1976, dans *Actes du colloque franco-allemand de linguistique théorique*, édité par Christian Rohrer, p. 155-180, Max Niemeyer, Tübingen.

b. « Métrique de Mallarmé : analyse interne de l'alexandrin », polycopié Marseille-Luminy 1975, dans *Analyse et validation dans l'étude des données textuelles*, édité par Mario Borillo & Jacques Virbel, p. 197-222, Editions du C.N.R.S., 1977. [Argumentation métricométrique en faveur notamment de l'idée que tout 12-syllabe de Mallarmé a une coupe 6e (pouvant intervenir même après un proclitique), ou sinon a au moins une coupe 8e ou 4e].

c. « Le vers français classique », dans *Le Français Moderne* 45:2, p. 97-125, avril 77.

1978

a. (éd.) *Etudes de Phonologie française*, publié en collaboration avec F. Dell, Editions du C.N.R.S., Paris, 1978 (comptes-rendus de J. Cellard dans *Le Monde* 26/11/78 et B. Tranel dans *Language* 56:3, p. 655-661, septembre 80).

b. « Syllabe et suite de phonèmes en phonologie du français », dans *Etudes de phonologie française*, édité par B. de Cornulier & François Dell, p. 31-69, Editions du C.N.R.S. (épuisé). [L'analyse phonologique du français ne peut pas faire l'économie d'une théorie de la syllabation, et que celle-ci ne peut pas se réduire à des contraintes sur des séquences de phonèmes].

c. « L'incise, le verbe parenthétique, et le signe mimique », poly. Marseille-Luminy 1976, dans *Cahier de Linguistique* 8, *Syntaxe et Sémantique*, p. 54-96, Université du Québec. [La classe des verbes pouvant figurer dans des incises n'est pas syntaxiquement définissable ; et que la sémantologie des bases d'incises n'est pas celle des énonciations linguistiques ordinaires, mais celle des *mimiques*, par lesquelles on indique que P en le mimant P].

d. « Marquage et démarquage dans les pronoms personnels français : nouvoisement et vouvoisement », dans *Studies in French Linguistics* 1, p. 115-158, Indiana University Linguistics Club,

Bloomington, Indiana, janvier 78. [Analyse sémantique du système français des formes de la 1^{re}, 2^e ou 3^e personne, argumentant que *nous* et *vous* sont neutres quant au nombre].

e. « Spécialisation pragmatique de la construction auxiliaire du verbe anglais *need* », dans *Stratégies discursives*, p. 123-132, Presses Universitaires de Lyon, 1978. [L'emploi auxiliaire du verbe anglais *need* ne peut pas être syntaxiquement caractérisé ; sa caractérisation doit faire référence à une valeur pragmatique, indirecte, de l'énonciation où il figure].

f. « Paradoxical référence », dans *Linguistics and Philosophy* 2, Reidel, Hollande, 1978. [Parallèlement aux assertions paradoxales qui seraient vraies si et seulement si elles sont fausses, on peut construire des descriptions (groupes nominaux) paradoxales qui réfèrent à un objet si et seulement si elles n'y réfèrent pas].

g. « Remarques sur le sonnet *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...* de Stéphane Mallarmé », dans *Studi Francesi* 64, avril 78, p. 59-75. [Essai d'interprétation de ce sonnet, partant de l'hypothèse que *Le vierge, le vivace et le bel* (= le beau) est un groupe nominal à un référent et que *aujourd'hui* porte sur *va-t-il nous déchirer...*].

1979

a. *Problèmes de Métrique*, thèse de doctorat d'état, polycopié Luminy 1979, cf. diffusion Champion 1984. [Analyse métrique de vers français de plus de 8 syllabes chez Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Rostand et Bonnefoy].

b. Résumé des *Problèmes de Métrique* dans *Linguisticae Investigationes* 3:2, p. 431-434, John Benjamins, Amsterdam.

c. « Remarques sur la perspective sémantique (thème, propos, etc.) », poly Université de Dakar 1978, dans *Langue Française* 42, p. 60-68, Larousse, mai 79.

d. « Sens de la dérivation d'une signification indirecte : à propos d'une figure délocutive », dans *Linguisticae Investigationes* 3:1, p. 147-152, Reidel, 1979.

e. « Métrique de l'alexandrin de Mallarmé », dans *Annales de l'Université de Dakar* 9, p. 76-129, P.U.F.

PUBLICATIONS

17

1980

a. « Le détachement du sens », dans *Communications* 32, p. 125-182.

b. *Meaning Detachment*, John Benjamins, collection *Pragmatics and Beyond*, Amsterdam. [Analyse de performatifs explicites et divers autres phénomènes sémantiques en relation avec un principe dit de Détachement du Sens, tel que signifier conjointement que P, et que l'énonciation de P signifie que Q, peut revenir à signifier que Q].

1981

a. « Yes-no questions and alternative questions in French », dans *Papers in Romance Languages* 3 supplement 2, p. 75-82, University of Washington, Seattle, décembre 1981.

b. « Signification réflexive et *non-natural meaning* » dans *Cahiers de Linguistique Française* 2, p. 5-22, Université de Genève, 1981.

c. « Métrique de l'alexandrin d'Yves Bonnefoy : essai d'analyse méthodique », dans *Langue française* 49, p. 30-48, Larousse.

d. « Eléments de versification française », dans *Théorie de la Littérature*, p. 94-138, éd. par Aron Kibedi-Varga, Picard.

e. « La rime n'est pas une marque de fin de vers », dans *Poétique* 46, p. 247-256, Editions du Seuil, avril 81.

f. « H-aspirée et la syllabation. Expressions disjonctives », dans *Phonology in the 1980's*, ed. par D.L. Goyvaerts, Gand, E. Story-Scientia, p. 183-230.

1982

a. *Théorie du Vers : Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Editions du Seuil, Collection Travaux Linguistiques, 315 p.

b. « Sur le sens des questions totales et alternatives » (poly. Marseille-Luminy 1980), dans *Langages* 67, p. 55-109, septembre 1982. [Critique des analyses selon lesquelles l'expression *savoir si P*, ou la question *P?*, concernant aussi directement la proposition *Non-P* que la proposition *P* ; analyse de *savoir si P* comme signifiant *savoir (qu'on sait) que si P, on sait que P*].

c. « Notions de pragmatique : ambiguïté et signification indirecte » (poly. Marseille-Luminy 1981), dans *Approches formelles de la*

18

Benoît de CORNULIER

sémantique naturelle, 1-25, éd. par A. et M. Borillo et autres, LSI-CNRS, Université de Toulouse-Le Mirail, 1982.

d. « La cause de la rime », réponse à Jean Molino et Joëlle Gardes Tamine, dans *Poétique* 52, p. 499-508, novembre 82.

1983

a. « Note sur la chanson de Musset *A Saint-Blaise* ; en complément d'une analyse de Nicolas Ruwet », dans *Le Français Moderne* 51:1, p. 28-35, CILF, Paris, avril 1983.

b. « Groupements de vers : sur la fonction de la rime », dans *Cahiers de Grammaire* 6, p. 32-70, Université de Toulouse-Le Mirail, octobre 1983.

c. « Musique et vers : sur le rythme des comptines », dans *Recherches Linguistiques* 11, p. 114-171, Université de Paris-8, automne 1983. [Analyse du rythme de slogans ou formulettes enfantines comme fondées sur des équivalences hiérarchisées entre des durées d'attaque de syllabe ou note à attaque de syllabe ou note, des expressions linguistiques ou linguistiques-musicales pouvant être métriquement caractérisées par la durée entre leur première et leur dernière attaque de syllabe ou note].

d. « *If* and the presumption of exhaustivity », dans *Journal of Pragmatics* 7, p. 247-249, North-Holland, 1983.

e. « Logique spéciale ou pragmatique : Sur la règle de Circonscription de John McCarthy » (suivi d'une discussion par M. Vuillaume et J.B. Grize), *Intellectica* 7, Bulletin de liaison de l'Association pour la recherche cognitive, p. 1-14, 1983.

1984

a. « Signification indirecte par *est-ce que* et par *do* auxiliaires » (poly. Fac des Sciences de Marseille-Luminy 1980 et doc. de travail Urbino Italie), dans *De la syntaxe à la pragmatique*, éd. par P. Attal et Cl. Muller, p. 31-61, John Benjamins, Amsterdam, 1984.

b. *Problèmes de métrique*, thèse de doctorat d'état ès lettres et sciences humaines, (poly. 1984). [Proposition d'une méthode « métricométrique » appliquée à l'analyse de 12-syllabes, ou autres vers de plus de 8 syllabes, de Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Bonnefoy, Rostand].

c. « Des vers dans la prose : sur une strophe de Vaugelas », dans *Poétique* 57, p. 76-80, Seuil, février 84.

PUBLICATIONS

19

d. « A propos des *Enoncés performatifs* » (c.r. d'un ouvrage de F. Recanati), dans *Le français moderne* 52:1/2, p. 115-121, 1984.

e. « Fondation du sens et convention de sincérité », dans *Langages et Société* 29, p. 79-83, Maison des Sciences de l'Homme, Paris. [La « convention de sincérité », maxime conversationnelle de Grice, se confond en partie avec le fondement même de l'institution des signes].

f. « Réversibilité : effets de rétroaction sémantique », dans *L'information grammaticale* 22, p. 3-6, juin 1984.

g. « Pour l'analyse minimaliste de certaines expressions de quantité : réponse à des critiques d'Anscombe et Ducrot », dans *Journal of Pragmatics* 8:5/6, p. 661-691, North-Holland, 1984. [Critique de la théorie argumentativiste d'Anscombe & Ducrot, proposition d'analyse fondamentalement sémantique d'expressions analysées comme fondamentalement argumentatives par ces auteurs].

h. « Sur la syntaxe de *respectivement* : réponse à Éric Audureau » (suivi d'une réponse d'E.A. p. 22-23), dans *Cahiers de grammaire* 7, p. 7-20, Université de Toulouse-Le Mirail, mai 84.

i. « Detachment ≠ Meaning Detachment, an answer to R. Hausser and C. Gerstner », dans *Journal of Semantics* 3:3, p. 257-260, Foris, Dordrecht, septembre 84.

j. « Sur le contraste morphologique *myself / himself* », dans *Sigma* 8, p. 227-229, CELAM, Université Paul Valéry, Montpellier, 1984.

1985

a. « Rime riche et fonction de la rime : le développement de la rime riche chez les romantiques », dans *Littératures* 59, p. 115-125, Larousse, octobre 85.

b. « La notion d'embrayeur » (en collab. avec L. Nillaire), *Cahiers de Lexicologie* 47:2, p. 59-64, Didier, 1985.

c. *Effets de sens*, Editions de Minuit, 1985.

d. « Sur un si d'énonciation prétendument non-conditionnel », dans *Revue Québécoise de Linguistique* 15:1, p. 197-212, Montréal, 1985.

e. « *De gallina* : l'air et les paroles d'une comptine », dans *Le Français Moderne* 53:3/4, p. 231-241, CILF, Paris, octobre 85.

1986

a. « *Le minimalisme malade de l'argumentativisme* », dans *Journal of Pragmatics* X, p. 441-443, North-Holland, 1986.

b. « Optatifs indirects en français : le subjonctif avec inversion du sujet en proposition non-complétive », dans *Cahiers de grammaire française* 11, p. 97-116, Université de Toulouse-Le Mirail, juin 1986.

c. « Sur d'effroyables becs-de-canne », dans *Parade Sauvage : Revue d'études rimbaldiennes* 3, p. 39-42, Charleville-Mézières, avril 1986. [Interprétation du mot *becs-de-canne* en relation avec des notions apparentées dans une strophe controversée de « L'Homme Juste » de Rimbaud].

d. « *Cousine ou cousette* » (collab. avec C.E.M.), dans *Parade Sauvage : Revue d'études rimbaldiennes* 3, p. 114, Charleville-Mézières, avril 86.

e. « Le code et sa règle : le mètre est un signe, le vers est libre », *Poétique* 66, p. 191-197, Seuil, 1986.

f. « Connaissez-vous Philippe Martinon ? », appel de renseignements, en collab. avec N. Ruwet, dans *Le Français Moderne* 1986:3/4, p. 273-274.

g. « Inverses sans inversion » (en collab. avec L. Hier) dans *Linguisticae Investigationes* IX:2, 411-412, Benjamins, Amsterdam, 1986. [Suggestion que des formes généralement considérées comme reliées dérivationnellement par une relation de permutation ou inversion, comme phonologiquement en français contemporain *œil* et *yeux* peuvent être considérées comme directement équivalentes, compte non-tenu de l'« orientation » ou ordre externe].

h. « Sur la notion de consonne et de syllabe en français », dans *Linguisticae Investigationes* X:2, 275-287, Benjamins, Amsterdam, 1986. [Suggère d'inclure dans la définition même des phonèmes consonnes le fait qu'ils fonctionnent comme modulations initiales ou terminales d'un signal, cela impliquant essentiellement leur non-autonomie de fonctionnement].

1987

a. (Collaboration aux Errata des tomes 1 à 3 des Poésies et relecture d'épreuves du tome 4 pour l'édition du Centenaire des œuvres complètes de Hugo dans la collection Bouquins, Lafont, 1986-7).

PUBLICATIONS

21

b. « Analyse métrique de *Va ton chemin... (Sagesse)* », dans *Cahiers de grammaire* 12, p. 79-88, Université de Toulouse-Le Mirail, 1987.

1988

a. « Structure métrique du dizain » dans *L'information Grammaticale* 36, p. 29, Paris, janvier 89.

b. (éd.) *Victor Hugo 2 : Linguistique de la strophe et du vers*, en collaboration avec J. Gardes Tamine et M. Grimaud, *La Revue des Lettres Modernes*, Minard, 1988.

c. « Codage et analyse métriques des strophes classiques : l'exemple des *Contemplations* » (en collaboration avec Alain Déjour et Pierre Papin) et « La strophe classique à la lumière des *Contemplations* », dans *La Revue des Lettres Modernes*, série *Vicor Hugo 2*, p. 79-134, Minard, Paris.

d. « *Knowing whether, knowing who*, and Epistemic Contraposition », dans *Questions and Questioning*, pub. par MM. Meyer, p. 182-192, De Gruyter, Berlin.

e. « Morts de 92 et La Marseillaise », en collaboration avec L. van Licorne et R. Reboudin, dans *Parade Sauvage* 5, p. 109-110, juillet 88. [Interprétation d'un passage de Rimbaud].

f. « Pour une grammaire des strophes : Conventions de codage des structures métriques », dans *Le Français Moderne* 56:3/4, p. 223-242, octobre 88, Paris.

g. « L'Ange urine », sur l'Oraison du Soir de Rimbaud, dans *Parade Sauvage : Revue d'études rimbaldiennes* 5, p. 50-53, juillet 88, Charleville. [Interprétation du sonnet « Oraison du soir », dont la chute est interprétée comme celle de la pisser du poète sur des héliotropes].

1989

a. « La Marseillaise et la Marseillaise : Le poème sous le chant », dans *Poétique* 77, p. 113-127, février 89, Seuil. [Mise à jour de la structure strophique d'un poème dont les paroles servent au chant de la Marseillaise, d'où il ressort que les paroles n'ont pas été simplement inventées après la musique ; édition de ce poème de la *Marseillaise*].

b. « Mètre impair, métrique insaisissable ? Sur les derniers vers de Rimbaud », dans *Le souci des apparences : neuf études de poétique et*

de métrique, p. 75-92, publié par M. Dominicy, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles. [Contient une critique de la pertinence de la notion de mètre impair et des remarques sur le répertoire des mètres classiques].

c. « Métrique des Fleurs du Mal », dans *Les Fleurs du Mal : l'intériorité de la forme*, publié par la Société des Etudes Romantiques, p. 55-76, SEDES, Paris.

d. « Plus on est chauve, plus on est intelligent », dans *Grammaire et histoire de la grammaire: Hommage à Jean Stéfanini*, p. 145-156, publié par Cl. Blanche-Benveniste, A. Chervel et M. Gross, Université de Provence, diffusion Cantilène-Distique, Malakoff. [Analyse sémantique de tours du type de *Plus P ... plus Q...*, qui n'exprime pas le fait que les accroissements de Q seraient proportionnels à ceux de P].

e. « Sur la métrique de Rabelais : l'enchaînement rétrograde dans l'Inscription mise sus la grande porte de Thélème », autopublication dans polycopié *Art Poétique*, cf. versions remaniées dans *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* (1997) et *Études rabelaisiennes* 2000. [Si on analyse la structure des strophes de Rabelais dans ce texte à la lumière de la métrique pré-classique, l'enchaînement rétrograde paraît y jouer un rôle plus important et sous des formes plus variées qu'on ne l'a souvent cru au XIX^e et du XX^e siècle l'analysant à la lumière de la seule métrique classique].

f. « Scander les vers », même polycopié de cours.

g. « Métrique », article dans l'*Encyclopaedia Universalis*, édition 1989, p. 229-233.

1990

a. « Sur la métrique des premiers vers de Rimbaud », dans *Parade Sauvage, Colloque n° 2, Rimbaud à la Loupe*, p. 4-15, Charleville, 1990.

b. « Fête de la guerre : sur le *Chant de guerre Parisien* de Rimbaud », dans *Studi Francesi* 100, p. 79-91, 1990. [Essai d'interprétation de ce poème comme employant une technique d'écriture en surimpression, par signification de la substitution même de sens].

1991

a. « Sur la sémantique cognitive », dans *Sciences de la Cognition, Actes du Grand Colloque de Prospective du Ministère de la Recherche*

PUBLICATIONS

23

et de la Technologie, p. 86, M.R.T., Paris. [Le problème central de la théorie linguistique est celui qu'aborde l'article de Grice 1957 sur la notion de *meaning*].

b. « François de Malherbe », notice, fac-simile et édition de deux sonnets, dans *Les plus beaux manuscrits des poètes français*, collection « La Mémoire de l'Encre », Bibliothèque Nationale, Robert Laffont.

c. « Le dérèglement bien réglé de Rimbaud », dans *L'Intrus*, journal gratuit de la Faculté des Lettres de Nantes.

d. « O saisons, ô châteaux, ou l'Alchimiste et le pot au lait », dans *Parade Sauvage 8, Hommage à Albert Henry*, septembre 1991, p. 16-25. [Essai d'interprétation].

1992

a. « La chambre ouverte d'un *Jeune Ménage* : sur un poème de Rimbaud », dans *De la musique à la linguistique, Hommages à Nicolas Ruwet*, éd. par A. Zribi-Hertz & L. Tasmowski, p. 57-70, Communication and Cognition, Gand, septembre 1992 [Plût au Ciel qu'un esprit n'eût fécondé Marie].

b. « La Laitière et le Pot au Lait », dans *L'Information Grammaticale*, avril 92. [Essai d'analyse de groupes de "vers irréguliers" en quasi-strophes ; à l'occasion du programme d'agrégation 92].

c. « Étymologies namnètes », en collab. avec L. van Licorne, dans *L'Intrus*, n°11, février 92, journal gratuit, Faculté des Lettres de Nantes.

d. « La Fontaine n'est pas un poète classique : Pour l'étude des vers mêlés », dans *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques* n°1, Université de Nantes, avril 92, p. 15-31. [Confrontation sur la fable « L'Huitre, et les Plaideurs » d'une analyse dispositionnelle, conforme à la méthode traditionnelle préconisée par le Rapport de jury de CAPES, et d'une analyse en fonction des modèles de structures strophiques, classiques et pré-classiques, plausiblement connus de La Fontaine ; analyse de deux pièces de Voiture].

e. Présentation de *La sémantique* dans *Le Courrier du CNRS*, dossier scientifique sur les *Sciences cognitives*, n° 79, octobre 1992, p. 20.

f. « Le rond double du rondeau » , dans *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques* n°1, p. 51-62, avril 92. [Le quatrain initial d'un triolet préfigure exactement la structure globale du triolet ; l'un comme l'autre est une paire de distiques dont le second est rimé en (aa), le second vers de ce dernier distique répétant le premier du premier].

g. « Lecture de *Qu'est-ce pour nous, mon cœur...* » de Rimbaud (poly., CEM, Nantes, 1989), dans *Studi Francesi* n°106, 36/1, gennaio-aprile 1992, p. 37-59, Turin. [Essai d'interprétation de ce poème comme dialogue dramatique entre mon cœur et mon esprit].

1993

a. « L'alexandrin zutique métricométrifié », dans *Rimbaud cent ans après*, éd. par S. Murphy Charleville-Mézières, 1993, p. 83-86. [L'alexandrin meridique a le goût du classique].

b. « Métrique littéraire et métrique de chant : Sur une *Chanson pour elle* de Verlaine », dans la *Revue Verlaine* n°1, p. 167-177, Charleville-Mézières, 1993. [Notamment : la forme folklorique du *rabé-rraa* apparaît, travestie, dans la dernière strophe d'une poésie apparemment négligée de Verlaine dernière manière].

c. « Malherbe émule de Bertaut, ou : Qui loue mieux ? Un nouveau regard sur la *Prière pour le Roy allant en Limozin* », en collab. avec Jean-Pierre Chauveau, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1993:2, p. 163-171. [Démonstration que contrairement à ce qu'on considérait établi, c'est Malherbe qui a essayé de surpasser Bertaut, et non l'inverse, sur ce thème et cette forme de sizain ; et notamment dans l'art de la propagande].

d. (éd.) *Métrique française et métrique accentuelle*, en collaboration avec D. Billy et J.-M. Gouvard, *Langue française* 99, Larousse, 1993.

e. « Le système classique des strophes : Hugo 1829-1881 », dans *Langue française* n°99, p. 26-44, Larousse, 1993. [Essai de caractérisation de la structure typique des "strophes classiques" comme constituées de modules simples ou complexes liés par rime simple ou composée ; caractérisation de strophes différentes par la manière dont elles dévient du type "classique"].

f. « Genre, accord et marque de genre en français », dans *Pragmalingüística* 1, p. 125-137, Servicio de Publicaciones, Universidad de

PUBLICATIONS

25

Cadiz, Espagne. [Le genre en français, c'est principalement l'accord, c'est-à-dire des restrictions combinatoires ; il n'existe pas de marque de genre en français (en particulier, l'*e* optionnel de *vraie* n'est pas une marque du féminin, mais un suffixe féminin)].

1994

a. « Illuminations métriques : lire ou faire des vers dans la prose à Rimbaud », dans *Rimbaud 1891-1991*, éd. par André Guyaux, Champion, p. 103-123. [La plupart des alexandrins détectés en masse dans les *Illuminations* par divers critiques sont souvent des créations du lecteur moderne ne correspondant pas à la métrique de l'époque].

b. « Sur la métrique de Tristan », en collaboration avec Jean-Pierre Chauveau, dans les *Cahiers Tristan L'Hermitte* n°16, p. 48-63, éditions Rougerie, 87330 Mortemart, 1994. [La métrique classique, vers 1640 : formes de strophes classiques et strophes *centaures*, composées d'un module et d'une strophe].

c. « Sur la métrique de Tristan : strophes et mètres classiques vers 1640 », en collaboration avec Jean-Pierre Chauveau, dans les *Cahiers du Centre d'Études Métriques* n°2, p. 30-54, mai 94. [Version du précédent, complétée par l'étude des mètres].

d. « La césure comme frontière sémantique associée : A propos d'une définition de M. Dominicy et M. Nasta », dans les *Cahiers du Centre d'Études Métriques* n°2, p. 84-91, mai 94. [Sur la notion de césure : distinction des mesures composantes et de leurs projections sémantiques, la notion traditionnelle de *césure* correspondant souvent à la frontière de ces dernières seulement].

e. « Recette du triolet », en collaboration avec Henriette Chataigné, dans les *Cahiers du Centre d'Études Métriques* n°2, p. 108-111, mai 94. [Résumé et met au point l'analyse proposée dans « Le rond double du rondeau » (1992)].

f. Contribution à l'établissement des notes de l'édition du volume VI des *Cahiers* de Simone Weil, édition des *Œuvres complètes*, Gallimard, 1994.

g. « Sur la notion d'exclamatif », dans le recueil *Propositions d'articles sur "L'exclamation"* constitué par M.-A. Morel, juin 94, pour *Faits de Langue* n° 6 ; texte issu de l'exposé « On modalities and the exclamative mode of meaning », exposé au colloque *Pragmatics*

and its boundaries (Groupe de travail Esprit 3351, Projet sur la Pragmatique Cognitive, 17-19 avril 91, Paris). [Une énonciation de « P » est *exclamative* si elle se présente comme provoquée par ce qu'elle exprime. Cette valeur est superposable à des valeurs modales comme l'assertion, l'interrogation... . Cependant elle est nécessaire à l'interprétation d'énoncés incomplets comme *Que d'eau !*, qui vise par *que* une quantité sans la spécifier, obligeant à interpréter qu'elle est assez grande pour provoquer l'énonciation qui y renvoie].

1995

a. *Art Poétique : Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, printemps 95. Version remaniée des versions 1993 et 1994 du polycopié *Art Poétique*, amputé des chapitres illustrant la métricométrie à propos de Réda et la codification en relevés métriques appliquée à Malherbe. [Le Glossaire expose notamment des notions de morphophonologie françaises (sur *e* muet, jonction, élision) justifiées notamment par l'analyse métrique].

b. « Des réflexifs d'emploi aux noms propres : *Je, Bibi, Maman,...* et quelques autres », supposé à paraître dans un recueil de sémiotique édité par Roland Posner, R.F.A. ; prépublié en 1995 dans *Poétique & Métrique*, rapport de recherche de l'URA CNRS 1720 édité par J.-M. Gouvard, C.E.M., U. de Nantes [Les mots du type *maman* sont, plutôt que des token-réflexifs ou embrayeurs, des espèces de noms propres réguliers d'un type particulier (langage de famille)].

1996

a. « *Anti-Barbare et viande saignante* : surimpression sémantique dans une *illumination* », dans *Parade Sauvage* 13, p. 62-66. [Essai de devinette sur le sens d'une *Illumination* (probablement erronée, cf. article de Bruno Claisse dans *Parade sauvage* n° 16, p. 101-125, mai 2000, Charleville-Mézières)].

b. « *Pour mieux lire Verlaine* : petit essai d'analyse du 4-6 », dans *L'École des Lettres*, n° 14, juillet 1996, p. 95-109. [Le 4-6v jusqu'à l'époque de *Cellulairement* (vers 1873) argumentation métricométrie à partir d'une base de données réalisée par Sonia Kerespars en mémoire de maîtrise. Proposition, au lieu du présupposé habituel de coïncidence entre l'hémistiche ou vers et sa mesure, d'une *Condition d'association* entre un segment textuel et une séquence de voyelles : posséder la même dernière

PUBLICATIONS

27

voyelle masculine ou anatonique. Le (prétendu) décasyllabe de Verlaine à partir de 1873 est étudié dans « L'invention du "décasyllabe", poly. 1997, publié en 2000].

c. « La Rivière de cassis, essai d'interprétation », en collaboration avec Bernard Meyer, prépublication dans *Il confronto letterario*, 1996 ; version définitive sous la resp. de B. Meyer dans son recueil *Sur les "derniers vers", Douze lectures de Rimbaud* (L'Harmattan, Paris), p. 37-55. [Le cassis est laxatif ; le marcheur fait vœu qu'un paysage rural soit purgé des miasmes du passé].

d. « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », dans *Repression and Expression : Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, p. 309-337, ed. par Carrol F. Coates, New York, Peter Lang. [Alors que la forme de chanson AbAa s'est introduite dans la littérature au moyen âge, le AbAa ne s'est pas pratiquement pas introduit dans la poésie littéraire avant la fin du XIX^e, et n'est pas identifié par les métriciens].

e. Présentation du Centre d'Études Métriques et de la métrique dans la *Lettre de la MSH Guépin* n° 6, mars 96.

1997

a. « Sur le pont Mirabeau », essai d'analyse méthodique d'un poème, dans le dossier "agrégation" des *Cahiers du Centre d'Études Métriques* n° 3, février 97, p. 55-71.

b. « Aspects du papillonage métrique de La Fontaine dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* non sans un petit rappel de Maistre Clement », dans le dossier "agrégation" des *Cahiers du Centre d'Études Métriques* n° 3, février 97, p. 73-87.

c. « Quelques remarques sur la fable du Corbeau et du Renard », dans le dossier "agrégation" des *Cahiers du Centre d'Études Métriques* n° 3, février 97, p. 89-93.

1998

a. « Le violon enragé d'Arthur pour ses "Petites amoureuses" », dans *Parade Sauvage, Revue d'études rimbaldiennes*, hommage à Mario Mattucci, n° 15, novembre 1998, p. 19-32.

b. « Petite métrique de chambre : sur une lettre de Clément Marot à une demoiselle », dans *Studi Francesi*, n° 125 (année 42, fasc. 2, mai-

août 98), p. 288-294, Éditions Rosenberg, Turin. [A première vue (pour un moderne) traité en rimes suivies aa bb cc..., ce texte doit plutôt s'analyser comme une suite de (ab) rétro-enchaînés].

1999

« Remarques sur la notion de territoire », dans *Territoires*, actes du Séminaire *Le Lien Social* organisé par le CESTAN, édités par Monique Bigoteau et Fabienne Le Roy, Maison des Sciences de l'Homme Ange Guépin, Nantes, mai 1999, p. 7-14.

2000

a. « L'invention du "décasyllabe" chez Verlaine décadent : le 4-6, le 5-5, le mixte, et le n'importe quoi », poly. 1997, dans *Verlaine à la loupe, Colloque de Cerisy 11-18 juillet 1996*, éd. J.-M. Gouvard & S. Murphy, p. 243-289. [Étude des vers de longueur métrique totale 10 chez Verlaine, prolongeant « Pour mieux lire Verlaine : petit essai d'analyse du 4-6 » (1996). Après avoir employé distinctement le 4-6 et le 5-5-voyelles, Verlaine ne les a guère mélangés dans des vers publiés comme s'ils pouvaient être équivalents qu'à partir de 1887. Puis il a parfois mélangé comme équivalentes des variantes quelconques de 10-voyelles, mais à une époque où il approchait aussi du vers libre].

b. « Remarques sur la métrique de Mallarmé », texte de l'exposé au Colloque de la Sorbonne (nov. 1998, Centenaire de Mallarmé), *Cahiers du Centre d'Études Métriques* 4, p. 69-88. [L'observation suivant laquelle aucun des 12-voyelles MFs6 publiés par Mallarmé n'est FMCP4 ou FMCP6 est formulée avec une coquille p. 76 (échange de *et* et *ou*)].

c. « Rimbaud rimeur étourdi des *Premières Communions* », *Cahiers du Centre d'Études Métriques* 4, p. 159-181.

d. « Verlaine pauvre poète : rime et répétition dans *Caprice* », oct. 98, dans *Revue Verlaine* 6, p. 47-63, 2000. [Le manque d'arbitraire métrique dans des "rimes" découlant d'une répétition peut avoir un effet différenciateur sur le sens].

e. « Qui a corrigé Rimbaud ? Sur "l'aspect des gardiens de colosses" dans une *Illumination* », dans *Parade Sauvage, revue d'études rimbaldiennes*, n° 16, p. 204-205, mai 2000. [Malgré André Guyaux et Albert Henry, cette expression du manuscrit, à *l'aspect des*

PUBLICATIONS

29

gardiens de colosses et officiers de constructions, est conforme au français classique et ne résulte pas d'une bévue].

f. « Sul legame del ritmo e delle parole in alcune formule di canti tradizionali. Nozioni di ritmica orale » (sur le lien du rythme et des paroles dans des formules ou chants traditionnels : notions de rythmique orale), dans *Studi di Estetica*, numéro spécial *Ritmo* (Meschonnic), n° 21, p. 41-61, Université de Bologne, Éditions CLUEB, Bologne, Italie, 2000. [L'analyse de slogans populaires et de formules éventuellement chantées du folklore enfantin peut servir à faire apparaître des propriétés du rythme et de son lien aux paroles qui ne sont pas évidentes en dehors de ce domaine métrique. Les repères des équivalences de durées y sont des attaques de syllabe ou de note musicale, signaux souvent groupés par paires, à différents niveaux hiérarchiquement organisés. La correspondance entre paroles et rythmes chronologiques, plus forte qu'on ne suppose ordinairement, ne dépend pas de coïncidences entre des syllabes et des notes ou des durées, mais de ce que l'attaque d'une voyelle rythmiquement pertinente peut représenter un segment linguistique dont elle est la dernière voyelle non-posttonique. La clef de voûte d'une séquence métrique peut être son dernier élément].

g. « Rabelais grand rhétoricien : l'enchaînement dans l'*Inscription mise sus la grande porte de Thélème* (1534) », dans *Études rabelaisiennes*, tome xxxix, Droz, Genève, p. 111-124. [Version remaniée de 1989:e].

h. « La place de l'accent, ou l'accent à sa place : position, longueur, concordance », dans *Le Vers Français : Histoire, théorie, esthétique*, textes recueillis par Michel Murat, Champion, Paris, p. 57-91. (Colloque Paris-Sorbonne, 1996, poly. 1997-8)

i. Compte-rendu de Rimbaud, *Œuvres Complètes*, tome 1, *Poésies*, éd. par S. Murphy, Champion, 2000, dans *L'École des Lettres*.

2001

a. En collaboration avec Michel Murat, « Métrique et formes versifiées », article du *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, P.U.F., dir. M. Jarrety, 2001, p. 493-502. (Les pages 500-502, concernant le XX^e siècle à partir d'Apollinaire, sont rédigées par Michel Murat).

b. « Le rimeur étourdi des *Premières Communions* », version révisée de l'étude publiée dans les Cahiers du C.E.M. en 2000, dans *Parade sauvage* n° 17-48, p. 43-30, août 2001.

c. « Nicolas Ruwet », *Buscila*, 54:2, Cergy-Pontoise, A.S.L., p. 66-68.

2002

a. « 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. Guépin, édités par Charles Suaud, p. 175-188.

b. « Un relevé métrique pour *La Légende des siècles* », dans *L'Information grammaticale*, 93, p. 25-32, mars 2002. [Présentation d'un relevé métrique de la *Légende des siècles* (première série) à l'occasion du programme d'agrégation de lettres et comme illustration de méthode de codification des formes métriques d'un corpus].

c. « Pour l'analyse du sonnet dans les *Fleurs du Mal* », dans *Lectures des Fleurs du Mal*, édité par S. Murphy, Presses de l'Université de Rennes, p. 197-236.

A paraître

a. « Signification par reproduction et incises. L'incise comme greffon postposé à un mime », à paraître dans *Syntaxe, Lexique et Lexique-Grammaire*. Volume dédié à Maurice Gross. *Linguisticae Investigationes Supplementa* 24. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Co.

b. « Sur la métrique du théâtre de la Foire, illustrée par une forme de la tradition orale », à par. dans les Actes du colloque *Les Théâtres de la Foire (1678-1762)*, édités par F. Rubellin chez Champion.

c. « Rime et répétition dans *Le Voir Dit* de Machaut (vers 1365) », à paraître dans *Poétique de la rime*, recueil édité par Michel Murat, Champion.

d. *Métrique et sémantique de Rimbaud*, à paraître, Champion, collection « Romantisme et Modernité » (Achévé sauf glossaire).

PUBLICATIONS

31

Relevés métriques

(Bases de données Works sur Macintosh consultables au C.E.M.)

- a. Poésies complètes de Victor Hugo, 1986.
- b. *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, 1987.
- c. Poésies complètes d'Arthur Rimbaud, 1988.
- d. Poésies complètes de Théophile de Viau (en collaboration avec F. Long et J.P. Chauveau), 1990.
- e. Poésies anthumes de Malherbe, 1990.
- f. Poésies complètes de Tristan (en collaboration avec J.P. Chauveau), 1992.
- g. Poésies complètes de Saint-Amant (en collaboration avec H. Chataigné et J.P. Chauveau), 1993.
- h. *Poésies* de Stéphane Mallarmé, 1999.
- i. *Voir dit* de Guillaume de Machaut, 2001.

TABLE DES MATIÈRES

Jean-Louis AROUI	Présentation	7
Benoît de CORNULIER	Publications	13
I. Sémantique et pragmatique		
François RECANATI	Cher Benoît / cher François.....	33
Marcel VUILLAUME	Reliques	53
Olga GALATANU	La sémantique des valeurs dans la prière française.....	69
Gilles FAUCONNIER	Compressions de relations vitales dans les réseaux d'intégration conceptuelle.....	89
Georges KLEIBER	Sémantique lexicale : traits catégoriels ou traits non catégoriels ?	99
II. Grammaire		
Anne ZRIBI-HERTZ & Ok-Kyung KANG	À l'est et à l'ouest du principe C : liage et réidentification en français et en coréen	123
Jean-Pierre CHAMBON	Emplois toponymiques de lat. <i>pressorium</i> dans le massif central occitan	145
Claire BLANCHE- BENVENISTE	La naissance des syntagmes dans les hésitations et répétitions du parler	153
Henri-José DEULOFEU	Lontan degli occhi lontan dal cuore : Les énoncés non verbaux sont des énoncés comme les autres.....	171
III. Poétique		
Joëlle GARDES TAMINE	L'adjectif chez Rimbaud.....	195
Steve MURPHY	Du sexe des anges : <i>Oraison du soir</i>	221
Antoine FONGARO	Un exemple de compétition entre Verlaine et Rimbaud	245
Jean-Pierre CHAUVEAU	Des <i>Plaintes d'Acante</i> aux <i>Amours</i> de Tristan L'Hermitte : quelques réflexions sur l'organisation du <i>canzoniere</i> tristanien.....	257

Mario RICHTER	De la mesure au sens. « Un fantôme de nuées » d'Apollinaire.....271
Antony McKENNA	L'ironie de Bayle et son statut dans l'écriture philosophique.....289
IV. De la poésie à la métrique	
Michel MURAT	L'évolution des formes chez Eluard d' <i>Exemples à Répétitions</i>315
Carrol COATES	« Quoi ? Hi ! Hi ! » : les rimes motivées des <i>Fables</i> de La Fontaine.....331
Franck BAUER	Une voix et un paysage triste. Prosodie, syntaxe et strophe dans deux poèmes sans strophe.....351
V. Métrique	
Jean-Michel GOUVARD	L'Alexandrin de Victor Hugo. Questions de méthode365
Karine DEVAUCHELLE	Aperçu métrique des alexandrins de Leconte de Lisle (1818-1894)385
Eliane DELENTE	Distribution du syntagme adjectival épithète dans l'alexandrin verlainien399
Jean-Louis AROUI	Hyper-rime et métrarime en poésie française au XIX ^e siècle415
Brigitte BUFFARD-MORET	La chanson marotique : essai de définition de la chanson dans la poésie française du XVI ^e siècle441
Yves-Charles MORIN	Le statut linguistique du chva ornemental dans la poésie et la chanson françaises.....459
François DELL	Répétitions parallèles dans les paroles et dans la musique des chansons.....499
Andy ARLEO	Rabé-raa, rabé-ara et cetera : les vers répétés dans les <i>nursery rhymes</i> anglaises ...523
Marc DOMINICY	Tendances du décasyllabe espagnol au XX ^e siècle541
Mihai NASTA	De l'empreinte modulaire aux mesures du vers569
<i>Index des noms</i>591
<i>Table des Matières</i>603

[17. *Colloque*]

Organisation d'un colloque international :

Typologie des formes poétiques

Paris, E.H.E.S.S., avril 2005

« Appel à communications »

« Programme »

COLLOQUE INTERNATIONAL « TYPOLOGIE DES FORMES POÉTIQUES »
INTERNATIONAL CONFERENCE « TYPOLOGY OF POETIC FORMS »
8-9 AVRIL 2005
8-9 APRIL 2005

APPEL A COMMUNICATIONS
CALL FOR PAPERS

COMITE D'ORGANISATION / *ORGANIZATION COMMITTEE* :

Andy ARLEO (Université de Nantes), Jean-Louis AROUI (U.M.R. 7023, Université Paris VIII), Dominique BILLY (U.M.R. 7023, Université de Nantes), Marion BLONDEL (DYALANG, FRE 2787), François DELL (CRLAO).

COMITE SCIENTIFIQUE / *SCIENTIFIC COMMITTEE* :

Andy ARLEO (Université de Nantes), Jean-Louis AROUI (U.M.R. 7023, Université Paris VIII), Eric BEAUMATIN (E.A. « Langues romanes », Université Paris III), Dominique BILLY (U.M.R. 7023, Université de Nantes), Marion BLONDEL (DYALANG, FRE 2787), Carole CHAUVIN (Centre de dialectologie de Grenoble, E.A. 612), Benoît de CORNULIER (UMR 7023, Université de Nantes), François DELL (CRLAO), Jean-Michel GOUVARD (UMR 7023, Université Bordeaux III), Bruno PAOLI (CERMAM, Université Bordeaux III).

CONFÉRENCIERS INVITÉS / *INVITED SPEAKERS* :

Marc DOMINICY (U.L.B., Bruxelles, Belgique)
Nigel FABB (University of Strathclyde, Glasgow, U.K.)
Morris HALLE (M.I.T., Cambridge, U.S.A.)
Bruce HAYES (U.C.L.A., Los Angeles, U.S.A.)
Ivan HORVATH (Budapest, Hongrie)
Mihai NASTA (U.L.B., Bruxelles, Belgique)

DATE LIMITE DE SOUMISSION DES RÉSUMÉS / *DEADLINE FOR ABSTRACTS* :
15 mai 2004 / 15 may 2004

Le colloque se tiendra à l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 54, bd Raspail, 75006 Paris, FRANCE, les 8 et 9 avril 2005.

The conference will take place at the « Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales » (EHESS), 54, bd Raspail, 75006 Paris, FRANCE, 8th-9th april 2005.

Le colloque a pour vocation d'accueillir des conférences qui portent sur des aspects variés des formes poétiques dans diverses langues du monde, sans se restreindre à la métrique. Il se veut un lieu de rencontre entre les spécialistes du folklore (chanson, comptine, slogan, proverbe...) et les spécialistes de formes savantes (la poésie écrite, certains types de chant). En effet, divers travaux récents montrent qu'une réflexion typologique prenant en compte ces deux grandes familles de « formes poétiques » peut être fructueuse.

The aim of the conference is to present papers on different aspects of poetic forms in various languages of the world. It's not only centered on the metrics. Specialists of the folklore (songs, nursery rhymes, slogans, proverbs...) as well as specialists of erudite forms (written poetry, some types of singing) are equally concerned. We expect them to

benefit from a mutual meeting. Actually, some recent work suggests that typological studies based on both fields are particularly fruitful.

Seront bienvenues des communications sur les questions suivantes :
The following themes are very welcome :

- La typologie proprement dite ;
- *Typology itself ;*
- Le problème des universaux ;
- *The problem of universals ;*
- L'interface des unités métriques et des unités linguistiques ;
- *The interface of metrical units and linguistic units ;*
- L'interface du langage et de la musique ;
- *The interface of language and music ;*
- Les rapports formes orales / formes écrites ;
- *Relations between oral forms and written forms ;*
- Questions de méthodologie en métrique quantitative ;
- *Problems of methodology in quantitative metrics ;*
- Travaux comparatifs sur deux ou plusieurs langues ;
- *Comparative works on two or many languages ;*
- Travaux sur une langue spécifique ayant une visée ou un intérêt typologique.
- *Works about a specific language with a typological set.*

Les conférences seront données en anglais ou en français.
Papers will be in English or in French.

Les propositions de communications doivent avoir la forme d'un résumé de deux pages maximum, bibliographie incluse, en français ou en anglais. Les résumés sont à envoyer avant le 15 mai 2004, de préférence par courrier électronique (fichier attaché au format rtf ou pdf), à :

The proposals of papers have to be abstracts of two pages at the maximum (bibliography included), written in English or in French. The deadline for abstracts is 15th may 2004. Authors can send them as attached pdf or rtf files to:

aroui@easyconnect.fr

Les auteurs qui ne sont pas en mesure d'envoyer le résumé sous forme électronique sont priés d'envoyer trois copies papier (dont deux anonymes) à l'adresse suivante :
People who can't transmit the abstract by e-mail may send three copies on paper (two copies being anonymous) to the following address :

Jean-Louis AROUI
 Colloque international « Typologie des formes poétiques »
 Université Paris VIII
 Département des Sciences du Langage
 2, rue de la liberté
 93526 Saint-Denis Cedex 02
 FRANCE

8-9 AVRIL 2005
8-9 APRIL 2005

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES
AMPHITHÉÂTRE
105 BOULEVARD RASPAIL
75006 PARIS
FRANCE

COLLOQUE INTERNATIONAL
« **TYPOLOGIE DES FORMES POÉTIQUES** »

INTERNATIONAL CONFERENCE
« **TYPOLOGY OF POETIC FORMS** »

subventionné par / *grant-aided by*
la Fédération « Typologie et Universaux Linguistiques »
(C.N.R.S., section 34)

et par / *and by*
l'U.M.R. 7023 « Structures Formelles du Langage »
(C.N.R.S. & Université Paris VIII)

COMITE D'ORGANISATION / *ORGANIZATION COMMITTEE* :
Andy ARLEO (Université de Nantes)
Jean-Louis AROUI (U.M.R. 7023, Université Paris VIII)
Dominique BILLY (Université de Toulouse-Le Mirail)
Marion BLONDEL (DYALANG, FRE 2787)
François DELL (CRLAO, EHESS)

PROGRAMME
(mis à jour le 3 avril 2005)

PROGRAM
(updated 3 April 2005)

VENDREDI 8 AVRIL 2005 MATIN
FRIDAY 8 APRIL 2005 MORNING

09:00-09:40

Bruce HAYES (UCLA, USA, invited speaker)

*« The Textsetting Problem:
 An Approach with Stochastic Optimality Theory »*

*Halle and Lerdahl (1993) lay out a tantalizing problem: given the phonological representation of a line of sung or chanted version, along with a grid depicting an underlying musical rhythm (Liberman 1979, Lerdahl and Jackendoff 1983), how will an experienced participant in the metrical tradition arrange the syllables against the grid? As example, the note that a singer who knows the rhythm of the line « What shall we do with a drunken sailor? » will also know (within the limits of free variation) what to do with different lines such as « Put him in a longboat till he gets sober ». The **textsetting problem** is the task of producing a rule system that, given the phonological representation of any line, will predict how a native speaker will set it to rhythm.*

Textsetting is a different problem from the traditional question of metricality, but strikes me as equally interesting. It also has the benefit of providing very direct evidence to the analyst as to whether she is on the right track: a correct grammar should predict the behavior of naïve speakers who are asked to sing or chant novel lines to an established rhythm.

This talk will describe my current efforts (in collaboration with Abigail Kaun) to solve the textsetting problem, predicting the intuitions of the panel of consultants who chanted several hundred lines of folk verse (Hayes and Kaun 1995). The grammar to be proposed relies on several existing resources: (1) phonological representations (stress, phrasing, weight); (2) the theory of metrics (work of Jespersen, Halle and Keyser, Kiparsky, and others); (3) stochastic optimality theory (Boersma 1997, Boersma and Hayes 2001), used to generate multiple outputs, whose frequencies should match those of the native speakers consultants; (4) the Gradual Learning Algorithm, used to tune the grammar to the data.

A fully correct grammar will match native intuition precisely, both for the tradition as a whole, and in "fine-tuned" versions matching the judgments of individual idiolects and genres. No such grammar has yet been achieved, and I will also discuss some shortcomings of the current analysis and how they might be remedied.

09:40-10:10

François DELL (CRLAO/EHESS, France)
John HALLE (Yale University, USA)

« Comparing musical textsetting in French and in English »

A strophic song is in general a sequence of repetitions of the same tune, one repetition for each stanza. Strophic songs in French have the following property, which we call Syllabic Uniformity: when two stanzas have the same tune, they have the same number of lines, and for any i , the i -th line in one stanza has the same number of

4

syllables as the i-th line in the other, and it also has the same distribution of melismas. Violations of Syllabic Uniformity occasionally occur in French, but they are not very common. On the other hand such violations are quite common in English songs.

We propose to relate this difference between French and English songs with another difference in textsetting practice. English matches stress and musical beat anywhere in a line. French enforces the stress/beat match in a rigid manner only at the end of lines, which may be a reflection of the fact that in French, stress is a property of phrases, and that it is easily perceptible only before major grammatical breaks.

« Correspondance entre texte et musique dans la chanson :
comparaison entre le français et l'anglais »

L'air d'une chanson est souvent une suite de répétitions d'un même air, avec autant de répétitions que la chanson comporte de strophes. Les chansons françaises ont pour la plupart la propriété suivante : quand deux strophes ont le même air, elles ont le même nombre de vers, et pour tout n , le n -ième vers au sein d'une strophe donnée a le même nombre de syllabes que ses homologues au sein des autres strophes de la chanson ; en outre la distribution des mélismes est la même dans toutes les strophes. Appelons cette propriété l'uniformité syllabique.

Alors que les entorses à l'uniformité syllabique sont peu fréquentes en français, elles sont monnaie courante en anglais.

Nous mettrons cette différence entre le français et l'anglais en relation avec une autre, qui concerne la concordance entre syllabes accentuées et temps forts musicaux. Alors que dans la chanson anglaise cette concordance est requise en tous les points du vers, dans la chanson française elle n'est obligatoire qu'en fin de vers. Sans doute cela vient-il du fait qu'en français l'accentuation est une propriété des groupes de mots, et que l'accent n'est facilement perceptible qu'à la fin des groupes de mots qui précèdent une coupe importante.

10:30-11:00

Patrizia NOEL (University of Munich, Germany)

Robert VETTERLE (University of Marburg, Germany)

« Bavarian Zwiefache:

Investigating the interface between rhythm, metrics and song »

In the subgenre of Bavarian vocal folk dance called Zwiefache, 2/4 and 3/4 time signatures are combined in regular or irregular successions. Due to these time changes Zwiefache are an exception to the large part of German vocal music, in which time signature usually stays constant. As a rule, time change and change of metrical feet coincide, and the text functions as a mnemonic aid for dancers.

Zwiefache came up in the 16th century, when time changing music was widespread. We propose a language-based hypothesis for the emergence of this musical genre: The Standard German stress system (accent-based trochees and dactyls) evolved after the breakdown of phonological quantity in the late Middle Ages. The pattern of the Zwiefache does not just correspond to the New High German stress pattern; it is suggested that it originated because of the altered rhythm of the German language. On

5

the basis of this interpretation of Zwiefache, we suggest that, as a default, natural musical systems are based on natural metrical systems.

« Les Zwiefache bavarois :
une étude sur les interfaces entre le rythme, la métrique et le chant »

Dans le *Zwiefache*, sous-genre bavarois des danses populaires chantées, il y a alternance, régulière ou irrégulière, des mesures à deux temps et des parties à trois temps. De par ces changements, les *Zwiefache* font exception à la grande majorité de la musique vocale allemande, qui garde la mesure. En général, l'alternance de mesure coïncide avec l'alternance du type de pied métrique, les paroles aidant les danseurs à mémoriser les changements de cadence.

Les *Zwiefache* apparaissent au 16^{ème} siècle, époque où la musique à plusieurs mesures était courante. Pour l'émergence de ce genre musical, nous proposons une hypothèse fondée sur l'évolution linguistique. Le système accentuel de l'allemand standard (trochées et dactyles accentuels) s'est développé suite à la perte de la quantité phonologique à la fin du Moyen Âge. La cadence des *Zwiefache* est adaptée au système accentuel du haut-allemand moderne, et n'a pu voir le jour qu'après le changement rythmique de la langue allemande. En nous basant sur le *Zwiefache*, nous proposons que, par défaut, les systèmes musicaux naturels sont basés sur les systèmes métriques naturels.

11:00-11:30

José DOMINGUEZ CAPARROS (Université de Madrid, Espagne)

« La métrique de la chanson sefardi »

Après une brève présentation du genre littéraire de la chanson sefardi, on commentera ses caractéristiques métriques principales. Celles-ci ont à voir avec le syllabisme, la strophe et la rime. Le but de la présentation, et des exemples qui l'accompagnent, est de situer ces formes métriques dans l'histoire du vers espagnol. On constate la survivance des formes médiévales. Les explications données dans le contexte de l'histoire de la métrique espagnole nous mènent à des conclusions telles que l'enrichissement de la dite histoire, et à la critique de la manière de construire les histoires de la métrique, en dépendance absolue de l'histoire littéraire et de ses canons esthétiques.

11:30-12:00

Andy ARLEO (Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité (CRINI), University of Nantes, France)

« *Pif paf poof* : Ablaut reduplication in children's counting-out rhymes »

Known as ablaut reduplication, apophony, consonance, consonantal rhyme or vowel gradation, sound sequences such as "*Pif paf poof*" appear to be widespread in children's rhymes around the world. As part of an ongoing investigation of universals in children's folklore, this paper analyzes ablaut reduplicatives (AR) extracted from a corpus of 1884 counting-out rhymes in 51 languages (38 IE, 13 non-IE). The first aim

6

of this research is to determine to the frequency of AR in this genre of verbal art, and to describe any significant variation between languages. The second goal is to test several hypotheses put forth in previous research (cf. Minkova 2002), in particular the suggestion that the left segment (e.g., pif) generally contains a high front vowel contrasting with a low vowel in the second segment (e.g. paf). Finally, the interplay between AR reduplication and the rhythm of children's rhymes will be discussed.

Reference

Minkova, Donka. 2002. Ablaut reduplication in English: the criss-crossing of prosody and verbal art. *English Language and Linguistics* 6.1: 133-69.

**VENDREDI 8 AVRIL 2005 APRÈS-MIDI
FRIDAY 8 APRIL 2005 AFTERNOON**

14:00-14:40

Ivan HORVATH (Université de Budapest, Hongrie, conférencier invité)

« Une tendance d'uniformité métrique dans la poésie hongroise ancienne ».

Le *Répertoire de la poésie hongroise ancienne* (Paris, 1992; <http://magyar-irodalom.elte.hu/repertorium>) permet des inductions totalisantes.

Par une telle induction il est démontrable que, au moins jusqu'au 17^e siècle, chaque formule strophique de grande fréquence de la poésie hongroise est isométrique. Une règle similaire décrit les formules de rimes. Une induction complète démontre que dans ce corpus chaque formule strophique de grande fréquence est monorime.

La versification basée sur le compte des syllabes n'est pas un phénomène hongrois mais régional, attesté au long du Danube (J. Lotz), tout comme, probablement, la règle de l'uniformité (Cs. Szigeti, V. Blokh).

Cette règle tire son origine historique vraisemblablement d'une influence de la poésie latine liturgique et vagante exercée sur ces littératures de caractère plutôt clérical (F. Zemplényi). (Nous trouvons des formes analogues françaises, p. ex. le quatrain d'alexandrins monorimes et autres formules strophiques monorimes mais hétérogoniques (L. Seláf)). Sa psychologie s'explique par des structures métriques prises pour des *small worlds* (D. J. Watts, S. H. Strogatz), fonctionnant selon la *depth hypothesis* de V. H. Yngve (P. Bognár).

L'uniformité, certes, n'était pas propice à la création des compositions très structurées. En revanche, au 16^e siècle, un principe supplémentaire de structuration du matériel phonique fit apparition dans la poésie hongroise, et plus tard, aux 18-19^e siècles, apparaît encore le système double, actif jusqu'à nos jours. Son pendant musical est le style *verbunkos*.

« *Metrical Uniformity in Early Hungarian Poetry* »

The *Répertoire de la poésie hongroise ancienne* (Paris, 1992; <http://magyar-irodalom.elte.hu/repertorium>) allows Aristotelian inductions.

By this way it is easy to prove that, at least till the end of the 17th century, all frequent strophic schemes of Hungarian poetry are isometric. A similar rule can be formulated about the rhyme: in this corpus all strophic schemes of high frequency are monorhymed.

The syllable counting versification doesn't belong to a Uralic metrical type, unlike Hungarian belongs to Uralic languages, but it is an areal phenomenon in the Danubian valley (J. Lotz), just as this rule of uniformity, observed above (Cs. Szigeti, V. Blokh).

The uniformity rule is due historically probably to the influence of the liturgical and vagant medieval Latin versification on mostly clerical and not so courtly literatures of that Danubian area (F. Zemplényi). One can observe similarities even with French medieval verse, e. g. quatrains composed of monorhymed alexandrins (L. Seláf). Psychologically this kind of versification can be explained by analysing metrical

8

patterns as small worlds (D. J. Watts, S. H. Strogatz) which works according to V. H. Yngve's depth hypothesis (P. Bognár).

Uniformity is not propice for complex structures. Nevertheless, the 16th century is a starting point of a new metrical principle of ordering phonetic material in Hungarian verse. 18th–20th centuries Hungarian metrics is characterized by a simultaneous presence of both. The verbunkos style is the musical pendant of that double system.

14:40-15:10

Andreas DUFTER (University of Munich, Germany)

Patrizia NOEL (University of Munich, Germany)

« *Natural versification in German and French nursery rhymes :
Standard languages, dialects and creoles* »

Nursery rhymes have frequently been regarded as a testing ground for hypotheses concerning metrical and prosodic unmarkedness. The recurrence of tetrametric patterns, for example, has either been interpreted as a cognitively motivated linguistic preference or, just like the unmarkedness of binary feet, as a universal of child(-directed) verse. According to alternative approaches, nursery rhymes, as part of poetic folklore, are assumed to emerge from language-specific prosody in the characteristic ways of natural versification.

In our talk, we analyze German and French counting-out rhymes and similar pieces of childlore. Using our German data, we investigate the impact of dialectal and standard language on metrical patterns. Moreover, some differences between European French and creolized Caribbean French childlore are addressed. On the basis of cross-linguistic and cross-dialectal comparisons, the relative importance of universal preferences, naturalness, and poetic traditions in versification will be discussed.

« *Versification naturelle dans les formulettes enfantines
allemandes et françaises : langues standard, dialectes, et créoles* »

Les formulettes enfantines ont souvent été considérées comme un lieu de prédilection pour la mise en place d'hypothèses sur le non marquage métrique et prosodique. Par exemple, l'apparition récurrente de grilles tétramétriques, tout comme le non marquage des pieds binaires, témoigneraient, selon certains auteurs, soit d'une préférence linguistique motivée par la cognition humaine, soit d'universaux de versification propres aux enfants. Selon les approches alternatives, les formulettes enfantines, considérées comme faisant partie du folklore poétique, sont supposées émerger de la prosodie d'un système linguistique spécifique, conformément à la versification naturelle.

Dans notre communication, nous proposerons une analyse de comptines allemandes et françaises. Nous analyserons tout d'abord les données allemandes, pour lesquelles nous examinerons les impacts respectifs du dialecte et de la langue standard sur les structures métriques. Par la suite, nous ferons un rapide examen des données françaises, en abordant brièvement les différences entre les traditions francophones en Europe et le folklore créolisé des Antilles. Ces comparaisons interlinguistiques et

interdialectales aboutiront à une discussion sur l'importance relative de l'universel, de la naturalité et des traditions poétiques dans la versification.

15:10-15:40

Marion BLONDEL (CNRS/DYALANG, France)

Christopher MILLER (Gallaudet/Washington D.C., USA)

« Binarité et symétrie en poésie enfantine dans les langues des signes »

Dans le cadre d'une recherche des propriétés communes aux différentes formes poétiques du monde, nous proposons d'examiner des aspects suffisamment généraux — la symétrie, la binarité, pour englober l'examen des langues des signes (LS) qui présentent la particularité d'emprunter le canal visuo-gestuel. Nous montrons à travers l'examen de poésies enfantines dans cinq LS (Blondel, 2000) et le récit d'une fable en langue des signes québécoise — LSQ — (Blondel, Miller & Parisot, à paraître) comment le discours poétique signé peut être construit sur un principe de rythme binaire et de symétrie spatiale. L'étude de ces structures nous donnent l'occasion de présenter certains arguments en faveur du modèle de la syllabe en LSQ de Miller (1997) et d'effectuer une comparaison entre l'articulation de l'air et du rythme des comptines orales d'un côté, et l'articulation de la dimension spatiale et rythmiques des séquences signées de l'autre côté.

« *Binarité and symmetry in children's poetry in sign languages* »

Within the overall context of research on properties common to the various poetic forms around the world, we propose to examine two aspects of structure — symmetry and binarity — that are general enough in nature to allow us to analyse sign languages (SLs), which are characterised by use of the visual-gestural channel. Examining children's poetry in five SLs (Blondel, 2000) and a fable in Quebec Sign Language — LSQ — (Blondel, Miller & Parisot, to appear), we show how poetic language in SLs can be said to be structured around a principle of binary rhythm and spatial symmetry. Studying these structures gives us the opportunity to present certain arguments in favour of the syllabic model proposed by Miller (1997) and to carry out a comparison between the ways structure is built using sound and rhythm in oral nursery rhymes on one hand, and using space and rhythm on the other.

15:40-16:10

Donka MINKOVA (UCLA, USA)

« *Circularity in metrics: philological hurdles
in defining the meter of Middle English alliterative verse* »

This paper addresses the metrical structure of fourteenth century English « alliterative revival » verse, represented by the poems Winner and Waster, The Wars of Alexander, Sir Gawain and the Green Knight, Piers Plowman, and the alliterative Morte Arthur. The origins of this type of verse and the distributional restrictions on weak and strong syllables in the line have been a matter of debate in the field of English historical metrics. As in other historical work, the arguments can be dogged by the

circularity of reconstructing metrical and linguistic units. The most important obstacles to positing a reliable match between the contemporary language and the metrical template are: (a) the inconsistency of the realization of final unstressed syllables, (b) the use in verse of recently borrowed words of Romance origin whose accommodation to the native prosodic system can be variable, (c) our limited knowledge and contradictory reconstructions of phrasal and clausal prosodic contours in early English, and (d), the rising role of literacy as a factor jeopardizing the compatibility of spoken and written language in 14th-century England. I discuss these points and show that the hermeneutic circle can be broken by going outside the circle to isosyllabic verse, orthographic records, and the continuity of the oral tradition.

References:

- Blake, Norman. 1969. Rhythmical alliteration. *Modern Philology* 67:118-24.
- Cable, Thomas. 1985. « The unperceived strictness of strong-stress meter » paper read at the 1985 MLA Convention in Chicago.
- 1991. *The English Alliterative Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Duggan, Hoyt N. 1986a. « Alliterative patterning as a basis for emendation in Middle English alliterative poetry », *Studies in the Age of Chaucer* 8, 73-105.
- 1986b. « The Shape of the B-Verse in Middle English Alliterative Poetry. » *Speculum* 61: 564-92.
- 1987. « Notes toward a theory of Langland's meter. » *Yearbook of Langland Studies* 1: 41-70.
- 1988. « Final -e and the Rhythmic Structure of the B-Verse in Middle English Alliterative Poetry. » *Modern Philology* 86, 119-45.
- 1990. « Stress Assignment in Middle English Alliterative Poetry », *JEGP*, 89/3. 309-329.
- 1997. « Meter, Stanza, Vocabulary, Dialect », in Derek Brewer and Jonathan Gibson (eds.) *A companion to the Gawain-poet*, Cambridge: D.S. Brewer, 221-243.
- 2001. « Some aspects of a-verse rhythms in Middle English alliterative poetry ». In Yeager, Robert F. and Charlotte Morse (eds.) *Speaking Images: Essays in Honor of V.A.Kolve*. Ashville, North Carolina: Pegasus Press. 479-503.
- Golston, Chris. 1998. Constraint-based metrics. *Natural Language and Linguistic Theory* 16: 719-770.
- Hanna, Ralph. 1995. « Defining Middle English alliterative poetry ». In M. Teresa Tavormina and R. F. Yeager (eds.) *The Endless Knot: Essays on Old and Middle English in Honor of Marie Boroff*. Cambridge: D. S. Brewer, 43-64.
- Minkova, D. 2003. *Alliteration and Sound Change in Early English*. CUP.
- Putter, Ad. Stokes, Myra. 2000. Spelling, Grammar and Metre in the Works of the Gawain-Poet. *Parergon: Bulletin of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies*. 18 (1): 77-95.
- Russom, Geoffrey. 2004. « The evolution of Middle English alliterative meter ». In Anne Curzan and Kimberly Emmons (eds.) *Studies in the History of the English Language II: Unfolding Conversations*. Berlin: Mouton de Gruyter. 279-305.

16:30-17:00

Bruno PAOLI (Bordeaux III University, France)« *American Linguistics and Arabic Metrics* »

The classical theory of arabic metrics has been analyzed within various theoretical frameworks, among them metrical phonology (Prince 1989 and Schuh 1996) and optimality theory (Golston & Riad 1991). The implementations of these theories will be briefly discussed here, and it will be shown that they fail to give a correct account of the structure of arabic verse-patterns : first, because they bear the same defects than classical arabic theory, which is never discussed but only re-interpreted ; second, because binary constituency, which is supposed to be a universal feature, does not fit arabic meters, unless with great efforts, and has an explanatory power which is rather weak. It will be finally shown that a detailed descriptive analysis of actual instances of classical verse-patterns in terms of free and fixed metrical positions reveals a system which relies on principles and constraints that consistently depart from the classical framework and should serve as the basis for forthcoming analyses of arabic meters.

« Linguistique américaine et métrique arabe »

La théorie classique de la métrique arabe a fait l'objet de nombreuses interprétations dans des cadres théoriques variés et, en particulier, dans ceux de la phonologie métrique (Prince 1989 et Schuh 1996) et de la théorie de l'optimalité (Golston & Riad 1991), qui seront brièvement examinées, pour montrer qu'ils ne permettent pas de rendre compte correctement de leur objet : les analyses proposées souffrent des mêmes défauts que la théorie classique, dont l'adéquation (l'inadéquation) aux faits n'est jamais discutée, auxquels s'ajoutent les problèmes posés par les présupposés des théories mises en œuvre (organisation hiérarchique du mètre, constituance et, surtout, binarisme), dont la pertinence (le pouvoir explicatif) et l'universalité méritent d'être sérieusement remises en question.

17:00-17:30

Hassan JOUAD (Centre de recherches sur les Arts et le Langage (CRAL), EHESS/C.N.R.S., France)

« A quoi sert la métrique en poésie orale ? »

La question que m'a posé la versification orale en berbère est : Quelle est la raison d'être de la mesure du vers ? En d'autres termes :

(1) Comment s'explique le fait que l'énoncé versifié soit mesuré alors que l'énoncé tout court ne l'est pas ? Ou, ce qui revient au même, qu'est ce que la mesure apporte d'indispensable à l'énoncé versifié qu'il ne saurait acquérir autrement ?

(2) Comment la mesure peut-elle être compatible avec la cohérence du sens dans l'énoncé versifié, alors qu'elle est *a priori* incompatible avec les lois de la morphosyntaxe ?

La réponse à ces questions nous ramène au caractère *vocal* - et de ce fait par nature *labile* - du *texte oral* et donc au problème de sa *reproductibilité*. Or, la

reproductibilité conditionne la mémorisation et par conséquent la réception différée, la diffusion et la transmission entre générations.

C'est sur ce point précis que la découverte faite dans cette tradition orale de l'articulation translexicale de l'énoncé revêt toute son importance. Cette découverte nous apporte la preuve validée empiriquement que l'articulation translexicale est le mécanisme interne qui assure la reproductibilité du vers en tant qu'unité du discours et que la " mesure " n'est que ce que nous percevons extérieurement de ce mécanisme.

« *What is the purpose of metrics in oral poetry ?* »

The questions raised through my research into oral versification in Berber are the following:

1) *What is the purpose of measure in verse? In other words: why is the versified utterance measured whereas the normal utterance is not? Or, which comes to the same: what indispensable ingredient does measure add to the verse which it would otherwise lack?*

2) *By what device is measure compatible with meaning in the versified utterance whereas it is a priori incompatible with the rules of morphosyntax?*

The answer to these questions takes us back to the vocal character of the oral text which entails its essentially unsteady nature and raises the problem of its reproduction. Now the capacity to reproduce a text conditions its memorization, postponed reception, propagation and transmissibility through the ages.

It is on this precise point that my discovery made through this oral tradition of what I have named the translexical articulation of the utterance takes on all its importance. This discovery gives us the proof, empirically validated, that the translexical articulation of verse is the internal mechanism which ensures its reproducibility as a unit of speech. Measure is nothing else but what we externally perceive of this mechanism.

17:30-18:00

Jocelyne FERNANDEZ-VEST (CNRS/OSTERLITS, France)

« *Typology of a poetic language, from Carelian oral tradition to Finnish-inspired Californian science fiction* »

Since it was compiled and published in 1835, the Finnish national epic, The Kalevala, has often been a vivid source of inspiration for Finnish literature and arts, inside Finland as well as amongst the Finnish diaspora. The case of Emil Petaja (1915-2000) is special : Finnish-American of the 2nd generation, Petaja was known as a productive and popular science fiction writer. Published in California in the sixties, his mythology of the new world, a futuristic and supernatural fiction which transforms the ecological environment of ancient shamans into a « Saga of the lost earths » – four novels directly inspired by The Kalevala – is highly original. The science fiction genre's neoshamanism is here renewed by an exolingual exploitation of the Finnish vocalism (long anthroponyms and proverb quotations with an exotic resonance), as well as an interesting construction of the English-speaking dialogues articulated by typical Finnish discourse markers (interjections, discourse particles, imperative verbs of

perception and action...) and mixed with Finnish esoteric loan-words which reveal on the surface of the text a cognitive and linguistic substrate.

« Typologie d'un langage poétique, de la tradition orale carélienne
à la science fiction californienne d'inspiration finnoise »

L'épopée nationale finnoise, *Le Kalevala*, est depuis sa compilation en 1835 source vive d'inspiration des écrivains et des artistes, aussi bien en Finlande même que chez les Finnois de la diaspora. Le cas d'Emil Petaja (1915-2000) est particulier : Américain d'origine finnoise de la 2^e génération, écrivain productif et populaire de science fiction, Petaja publie quatre romans d'inspiration kalévaléenne, grands succès de librairie dans la Californie des années 60. Cette mythologie du nouveau monde, fiction futuriste et surnaturelle qui transcende l'univers écologique des anciens chamanes en une « Saga des Terres Perdues » (*Saga of the Lost Earths*, 1966) renouvelle le néo-chamanisme du genre science fiction : par l'exploitation exolingue du vocalisme finnois (anthroponymes longs et proverbes aux consonances exotiques) et par l'articulation du dialogue anglophone à l'aide de marqueurs discursifs caractéristiques du finnois. Les interjections, les particules énonciatives, les impératifs de perception ou d'action – emprunts ésotériques qui rythment le texte – sont autant de révélateurs d'un substrat cognitif et linguistique enfoui depuis l'enfance.

SAMEDI 9 AVRIL 2005 MATIN
SATURDAY 9 APRIL 2005 MORNING

8:30-9:10

Nigel FABB (University of Strathclyde, Glasgow, UK, invited speaker)

« Pairs and triplets: a theory of metrical verse. Part I »

This paper presents Bracketed Grid Theory, which treats metricality as fundamentally a matter of fixing the length of the line, by counting syllables. Other aspects of metricality such as regular rhythms, or word boundary rules, are dependent on the structure built by the rules which count syllables. These rules are limited to counting in pairs or triplets; pairs or triplets of syllables are in turn counted by putting these pairs/triplets into pairs/triplets, and so on, thereby building a grid. The grid is assigned to a line of verse by a set of ordered rules. The rules fix the number of syllables in the line, permitting certain kinds of variation. The metrical grid that the rules assign to a sequence of syllables is subject to a well-formedness condition which requires that certain syllables which we call maxima be located in grid positions that project to gridline 1. Although the rules allow for several metrical grids to be assigned to a given sequence of syllables, the well-formedness condition severely restricts — usually to one — the metrical grids that may be assigned to the sequence.

9:10-9:50

Morris HALLE (MIT, USA, invited speaker)

« Pairs and triplets: a theory of metrical verse. Part II »

This paper employs the Bracketed Grid Theory presented in Fabb's communication for the analysis of the major meters of French verse. Syllable counting meters such as those of French are usually treated as fundamentally different from the accentual-syllabic meters of English (or Russian, or German). The paper argues that the French meters are all iambic in their essence; i.e., their grids are formed by pairing the syllables of the verse from Right to Left generating binary left-headed feet. It is shown that the metrical grids that result from this way of counting the syllables provide the correct frame for locating the verse-internal word boundary preceded by a stressed syllable, which is the central condition that French verses in the compound meters such as the alexandrin and the decasyllabe must satisfy. An important difference between the French and the English meters is that the syllable counting in French is crucially based not on the actual pronunciation, but rather on the underlying representation of words as these appear in speakers' memories.

10:10-10:40

Kristin HANSON (University of Berkeley, USA)« *Metrical alignment* »

French and Italian decasyllabic meters include obligatory constraints on the placement of caesuras. The English iambic pentameter is historically modeled on these meters, but does not overtly share these constraints. However, choices about caesura placement do have profound aesthetic effects in English poetry, and conformity to the Romance constraints is statistically significant (Duffell 2000). Here I suggest that properly formalizing the Romance constraints illuminates their formal role in English. First, I propose that the universal theory of poetic meter in Hanson and Kiparsky (1996) incorporate a family of metrical constraints parallel to the general alignment constraints which have been posited for grammar (McCarthy and Prince 1993). Then I revisit the longstanding question of why English poets allow exceptions to their meter's cardinal rule on stress placement specifically for initial syllables, and suggest that the Romance constraints persist covertly as the conditions licensing these exceptions, precisely because the exceptions and the constraints accomplish a common end of signalling metrical boundaries. In this way, exceptions Hayes (1989) attributes to a general aesthetic tendency to allow beginnings to be lax may be grounded more directly in grammar.

10:40-11:10

Nila FRIEDBERG (Portland State University, USA)« *How to translate W. H. Auden into Russian :
Translation as a tribute* »

It is well-known that as a translator Joseph Brodsky aimed to create texts that were rhythmically similar to their originals. According to the testimonies of his translators, « he demanded from himself and others to preserve the formal structure of the poem at all costs...he was ready to sacrifice syntax for the sake of prosody » (Polukhina 1998: 52). Brodsky was trying as much as possible to preserve the original rhythm not only in translating his Russian poetry into English but also in translating English poetry (e.g., Donne's) into Russian (Friedberg 2002). In this respect, Brodsky's translation of Auden's « Stop all the clocks », calls for an explanation. Auden's original poem, devoted to the death of the speaker's lover, is written in mixed meters, and includes iambic, anapestic, and dactylic lines, as well as free verse. Brodsky's translation, on the other hand, is rhythmically regular and uses iambic hexameter with a phrase or clause boundary after the third strong position.

Brodsky's choice is even more puzzling given that the form of Auden's poem is crucially connected to its interpretation. First, the fact that Auden's poem includes many meters correlates with the idea that the speaker's lover represented many things and many aspects of time: « He was my North, my South, my East, and West./ My working week, and my Sunday rest./ My noon, my midnight... ». Second, the gradual collapse of meter in Auden's poem indicates that the speaker is unable to cope with grief. Given that Russian poetry uses iambic, anapestic, and dactylic meters, as well as the loose variety of iambic meter (« dolnik »), it would be easy for Brodsky to recreate the rhythm of Auden's original.

Why does Brodsky decide to sacrifice the semantic aspect of Auden's form? I argue that Brodsky's translation strategy is best explained if we examine (a) the semantics of iambic hexameter in Russian, and (b) the semantics of iambic hexameter in Brodsky. In Russian this meter is associated with epic verse (Gasparov 1984: 111), and hence « noble » subject matter. According to Smith (2002), « Brodsky tended to reserve [iambic hexameter] for particularly solemn topics, principally elegies » (Smith 2002: 658). Moreover, Brodsky uses this specific variety of iambic hexameter (i.e., iambic hexameter with phrase or clause boundary after the third strong position) exclusively in dedicatory verse, such as « The Classical ballet is a castle of beauty » (1976), dedicated to Baryshnikov, the translation of Donne's « Storm » (dedicated to Christopher Brook), and the translation of « The Elegy to Lady Markham ». More importantly, the previous poem where Brodsky uses the rhythm similar to Auden's translation is « On A. Akhmatova's 100th anniversary » (Lilly 1993, Loseff 2002). It is well known that W.H. Auden and Akhmatova were two major mentors of Brodsky:

[Auden and Akhmatova] turned out to be people whom I found that I could love [...] Both of them, I think gave me, whatever was given me, almost the cue or the key for the voice, for the tonality, for the posture towards reality. In a sense, I think that their poems to a certain extent – some of Akhmatova's and quite a lot of Auden's – are written by me, or that I am the owner [...]. I happen to think of myself as someone who loves Auden or loves Akhmatova more than myself. (Montenegro, « Interview », 538-39, in Bethea 1994: 138-139).

Thus, by choosing the same rhythm for Auden's poem and the poem about Akhmatova, Brodsky creates a semantic connection between the two, and pays tribute to both of them. Moreover, he suggests that the act of translating Auden is in itself a form of dedication.

To conclude, Brodsky's translation strategy demonstrates that meters are not a mere formal arrangements of syllables into weak and strong positions; meters carry strong semantic associations with the topics that they have been used for, and with the poets who have used them (Tarlinskaja 1993, Wachtel 1998, Gasparov 1999).

11:10-11:40

Carlos PIERA (Universidad Autónoma de Madrid, Spain)

« Syllabic properties on non-French romance verse »

This paper examines the standard assumption that Spanish (Italian, Portuguese, Catalan...) verse is measured by scanning it up to its last stressed syllable. The possibility of having stressless monosyllables in pattern-final position, in particular, clearly argues against it. Since in many metres this is the only restricted position, the consequence is drawn that the usual (directly) stress-based analysis of these metres should be replaced by a treatment which allows for strict counting of metrically relevant units, as further shown by the fact that no variant of the English Stress Maximum principle applies to the metres in question. The right computation procedure should yield the properties of line-internal restrictions in complex metres, as well as of a number of other stress-independent facts that are adduced from the history of Romance verse. An analysis is proposed which relies on the traditional observation that a line is an intonational phrase.

« Propriétés syllabiques du vers roman non français »

La plupart des auteurs mesurent le vers espagnol (ou italien, portugais, catalan, etc.) en fonction de la position de sa dernière syllabe tonique. Il est pourtant bien connu que la position que cette syllabe identifie peut aussi bien être occupée par un monosyllabe atone. Ce fait, entre autres qui seront présentés, indique que la caractérisation habituelle du prototype de ces vers romans est insuffisante, dans la mesure où, étant strictement accentuelle, elle exclut la possibilité d'un pur dénombrement des unités métriquement pertinentes. L'absence d'équivalent des restrictions accentuelles auxquelles est soumis le vers anglais (ou allemand,...) vient à confirmer la nécessité, sinon d'une reformulation, du moins d'une nouvelle interprétation de ces prototypes. L'analyse qui est proposée fait appel à l'observation traditionnelle selon laquelle un vers est une unité d'intonation et montre que certaines des conséquences qui en découlent permettent de rendre compte à la fois de plusieurs propriétés du vers roman qui semblent liées à l'accent et d'autres qui relèvent du pur dénombrement.

11:40-12:10

Luciano AGOSTINIANI (Université de Pérouse, Italie)

Oreste FLOQUET (Université de Pérouse, Italie)

« Phonologie de l'élision
et figures métriques dans la versification italienne »

Il est courant en métrique italienne de considérer que toutes les rencontres vocaliques à l'intérieur du vers, synalèphe et dyalèphe, sont des phénomènes de style qui n'ont rien à voir avec les processus phonologiques tels que l'élision, le hiatus, l'aphérèse et l'apocope. Cette conviction est peut-être due au fait que les phénomènes de jonction n'ont presque jamais de contrepartie sur le plan graphique. Le but de cette communication est, en revanche, de montrer que nombre « d'exceptions métriques » trouvent leur explication dans la phonologie de la langue ou bien dans une dialectique entre le registre écrit et le registre oral. A partir d'un corpus formé par la *Divina Commedia* de Dante, le chansonnier de Petrarca, l'*Orlando Furioso* de Ariosto, *La Gerusalemme Liberata* de Tasso et l'*Adone* de Marino, on essaiera d'argumenter en faveur d'une distinction entre « fausses synalèphes et dyalèphes » (car il s'agit d'élisions ou de hiatus obligatoires) et « synalèphes et dyalèphes graphiques » (où il paraît tout à fait raisonnable de voir une pression de l'écrit sur l'oral).

**SAMEDI 9 AVRIL 2005 APRÈS-MIDI
SATURDAY 9 APRIL 2005 AFTERNOON**

14:10-14:50

Marc DOMINICY (Université Libre de Bruxelles, Belgique, conférencier invité)
Mihai NASTA (Université Libre de Bruxelles, Belgique, conférencier invité)

« La notion de césure est-elle un universel métrique? »

Dans cette contribution, nous voudrions confronter l'emploi qui est fait de la notion de « césure » dans les études portant sur le vers syllabo-accentuel européen et dans le vers quantitatif des Anciens. Nous examinerons tout particulièrement le cas du trimètre iambique (tragique et comique) grec et de l'hexamètre dactylique grec. Nous montrerons que de nombreuses propriétés qui relèvent de ce que l'on appelle la « métrique verbale » s'expliquent par des contrastes de « contour » qui s'instaurent entre les différentes composantes de ces vers (clausule vs expansion ; mètres ; pieds ; positions), et que la place de la césure principale, ou des césures principales, est partiellement déterminée par ces contraintes. Nous nous interrogerons sur l'interface qui relie la structure rythmique du vers (souvent ternaire ou quaternaire) et sa structure proprement métrique (d'essence binaire).

14:50-15:20

Onno CRASBORN (Radboud University of Nijmegen, Netherlands)

« *On the use of the two hands in sign language poetry :
a case study of the NGT poet Wim Emmerik* »

One of the main features distinguishing sign languages used in Deaf communities from the more familiar spoken languages around us is the use of two identical articulators: the two hands. Many studies in sign language linguistics have shown the increased simultaneity that this difference in modality enables in comparison to the vocal-auditory modality, from the level of the form of words to the level of discourse. This talk focuses on the different types of uses of the two hands simultaneously in sign language poetry, as it is in this feature that sign poetry potentially differs most from spoken language poetic features, and has most to add to a typology of poetic forms. The data for the study consist of 14 sign language poems by the Dutch Deaf poet Wim Emmerik, and two translations by him of written poetry.

15:20-15:50

Alain CHEVRIER (France)

« Les vers d'*Arte Mayor* du *Jardin amoureux* de Christophe de Barrouso :
un hapax métrico-rythmique dans la poésie française »

Le Jardin amoureux de Christophe de Barrouso (imprimé vers 1530) est un prosimètre qui comporte un type de vers non encore étudié dans la poésie française. Alors que les vers de ce poème ont été mentionnés par quelques amateurs de

19

singularités littéraires comme un exemple du décasyllabe en taratantara, il s'agit en fait de vers anisosyllabiques. Ils nous paraissent relever en fait d'une adaptation du vers castillan d'*Arte mayor*, et sont donc l'exemple rarissime d'une « métrique accentuelle » en français. Pour le démontrer, nous communiquerons les résultats de la scansion exhaustive de l'ensemble des vers du corpus, et les problèmes que cette scansion peut soulever.

16:10-16:40

Dominique BILLY (Université de Toulouse-Le Mirail, France)

« Convention et dérision dans le rimaire corbiérien »

Le traitement du nombre de la rime par Tristan Corbière manifeste un zèle qui va bien au-delà du respect dévotieux d'une règle poétique établie, ses excès témoignant directement de sa volonté de tourner en dérision une convention esthétique devenue aussi vaine que tyrannique.

On étudiera la façon dont Corbière traite la contrainte de ce que nous appelons le nombre de la rime : discrimination entre *s* lexical et *s* de flexion dont témoignent 1°) divers effacements conventionnels (*remord*) allant jusqu'à l'archaïsme morphologique (*je voi*) et aux licences obtenues par imitation des romantiques (*à rebour*) ; des solécismes divers dont on expliquera les conditions (*de murmure en murmures, gobe-mouche* etc.) ; des ruses tirant partie de diverses propriétés allant de la troncation (*30 Cent*) à la transposition du nombre (*vêpre, Batignolle, Inès de la Sierra*).

On évoquera naturellement le procédé de ségrégation utilisé dans la *Litanie du sommeil* où se trouvent individualisées les formes en *s* et celles qui en sont dépourvues.

L'examen de ces problèmes sera poursuivi d'une étude de la rime pour l'œil chez Corbière dont l'interprétation ne peut faire l'économie des normes orthographiques en usage à son époque et que les travaux de Bernardelli et de Fongaro ont permis d'explorer, sans toutefois résoudre tous les problèmes.

Dans une dernière partie sera étudiée la *Complainte de Berthelon* qui présente de très nombreuses infractions à la règle du nombre (*larmes : gendarme* etc.) ainsi que certaines accommodations vis à vis du genre (*semell(es) : Raphaël...*). On montrera que ces bizarreries ne peuvent simplement s'expliquer par le caractère marginal de la pièce, étrangère au recueil des *Amours jaunes*, et qu'il convient d'en trouver le modèle chez Alfred de Musset.

16:40-17:10

Gerardo PEREZ BARCALA (Université de Saint-Jacques-de-Compostelle, Espagne)

« Réflexions sur la *repetitio versuum*
dans la lyrique profane galego-portugaise »

La poésie des troubadours galégo-portugais organise son développement rhétorique et conceptuel à partir des figures de la répétition. Appliqués de façon symétrique et systématique, quelques-uns de ces procédés réussirent dans la lyrique péninsulaire des XIII^e et XIV^e siècles un notable développement (*palavra-rima, dobre, mordobre*, etc.). Mais dans beaucoup de ces mécanismes, l'élément qu'on répète a la

même dimension que le vers ; de ce fait, ces mécanismes jouent un rôle pertinent pour les processus d'enchaînement formel et conceptuel des strophes. Le but de la communication est de réfléchir sur les différentes répétitions de vers complets qui sont réalisées de façon symétrique et systématique, sans compter le *refrain*. Si ces procédés itératifs ont des relations avec quelques figures des traités de la tradition occitane, dans la tradition galégo-portugaise ils sont la réalisation de quelques procédés propres à cette poétique, procédés qui ont une relation très forte avec la poésie populaire, comme d'un autre côté le montrent leurs liens avec le parallélisme.

17:10-17:40

Jean-Louis AROUI (Université Paris VIII/UMR 7023, France)

« *Metrical Structure of the European Sonnet* »

As a metrical unit, a sonnet instance should be characterized by the following properties :

(a) It must be formally similar to other units recognizable as sonnets. The sonnet being a « fixed form », this formal equivalence is a « cultural » one (Cornulier 1989) : the sonnet instance can be compared to an abstract prototype ; this prototype has emerged from the frequenting of many sonnets similarly shaped.

(b) In fact, the cultural equivalence exists for all of the metrical objects : these are « coded forms », i.e. conventions shared in a cultural area (Ruwet 1975).

(c) As it is for every metrical units, the sonnet instance has to get a perceptual side. It cannot be reduced to a formal pattern having no perceptual connections.

These premises can help us to study the most usual forms of the Italian sonnet. The rhyme schemes (abba, abba, cde, cde) and (abba, abba, cdc, dcd) can be analysed as the concatenation of an octave and a sestet. The global form of the sonnet would be too complex to be perceptible if not divided into two parts. The French sonnet, in its most usual forms, (abba, abba, ccd, eed) and (abba, abba, ccd, ede) respects this division as well. In both Italian and French, the internal structures of the octave and the sestet lead us to believe that the sonnet is characterized by a branching form. Nonetheless, the rhyme schemes (cdc, dcd) and (ccd, ede) contain discontinuous constituents, and the branching structure of the sonnet can be consequently quite different of those we are accustomed to in linguistics.

Lastly, we'll examine the main forms of the English sonnet. The Spenserian sonnet (abab, bcbc, cdcd, ee) as well as the Shakespearian one (abab, cdcd, efef, gg) can hardly be analyzed as composed by an octave and a sestet. We must admit that, perceptively, they are of very different matter ; their designation as sonnets, thus their accepted kinship to the Italian sonnet, seem to be mostly cultural conventions.

« *Structure métrique du sonnet européen* »

En tant qu'unité métrique, une instance de sonnet est caractérisée par les propriétés suivantes :

(a) Elle doit formellement similaire à d'autres unités reconnaissables comme sonnets. Le sonnet étant une « forme fixe », cette équivalence formelle est de type « culturel » (Cornulier 1989) : l'instance de sonnet est comparée à un prototype

abstrait ; ce prototype a émergé de la fréquentation de nombreux sonnets de construction similaire.

(b) En fait, l'équivalence culturelle existe pour tous les objets métriques : ces derniers sont des « formes codées », c'est-à-dire des conventions partagées par une communauté culturelle (Ruwet 1975).

(c) Comme toute unité métrique, l'instance de sonnet doit avoir une réalité perceptive. On ne peut pas la réduire à un schème formel qui ne dépendrait pas de nos capacités de perception.

Ces considérations générales vont nous permettre d'analyser les formes les plus courantes du sonnet italien. Les schémas rimiques (abba, abba, cde, cde) et (abba, abba, cdc, dcd) peuvent être analysés comme la concaténation d'un octave et d'un sestette. Sans cette bipartition, la forme globale du sonnet serait bien trop complexe pour être perceptible. Le sonnet français, dans ses formes les plus courantes, (abba, abba, ccd, eed) et (abba, abba, ccd, ede) respecte cette division en deux parties. En italien comme en français, la structuration interne de l'octave et du sestette laisse penser que le sonnet est caractérisé par une structure arborescente. Cependant, nous verrons que les schémas rimiques (cdc, dcd) et (ccd, ede) intègrent des constituents discontinus, et que la structure arborescente du sonnet est conséquemment bien différente de celles que l'on décrit habituellement en linguistique.

Pour finir, nous examinerons les formes principales du sonnet anglais. Le sonnet spencerien (abab, bcbc, cdcd, ee), tout comme le sonnet shakespearien (abab, cdcd, efef, gg), peuvent difficilement être analysés comme composés d'un octave et d'un sestette. Il faut admettre que, du point de vue perceptif, ils sont quelque chose de tout autre ; leur désignation comme sonnets, et conséquemment leur parenté reconnue avec le sonnet italien, semblent donc relever principalement d'une convention culturelle.

References

- CORNULIER, Benoît de (1989) : « Métrique des *Fleurs du Mal* », Actes du colloque Baudelaire *Les Fleurs du Mal de Baudelaire. L'intériorité de la forme*, Paris. CDU / SEDES, p. 55-76.
- RUWET, Nicolas (1975) : « Parallélismes et déviations en poésie », in J. KRISTEVA, J.-C. MILNER & N. RUWET, eds., *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Seuil, p. 307-351.

Coordonnées électroniques des conférenciers
Speakers' Electronic addresses

AGOSTINIANI Luciano :	
ARLEO Andy :	andy.arleo@wanadoo.fr
AROUI Jean-Louis :	aroui@easyconnect.fr
BILLY Dominique :	dominique.billy@univ-tlse2.fr
BLONDEL Marion :	marion.blondel@neuf.fr
CHEVRIER Alain :	alain-chevrier@wanadoo.fr
CRASBORN Onno :	o.crasborn@let.kun.nl
DELL François :	dell@ehess.fr
DOMINGUEZ CAPARROS José :	jdominguez@flog.uned.es
DOMINICY Marc :	mdomini@ulb.ac.be
DUFTER Andreas :	dufter@romanistik.uni-muenchen.de
FABB Nigel :	N.Fabb@strath.ac.uk
FERNANDEZ-VEST Jocelyne :	mmjfv@ext.jussieu.fr
FLOQUET Oreste :	orestefloquet@hotmail.com
FRIEDBERG Nila :	nilafri@yahoo.com
HALLE John :	john.halle@yale.edu
HALLE Morris :	halle@MIT.EDU
HANSON Kristin :	khanson@socrates.berkeley.edu
HAYES Bruce :	bhayes@humnet.ucla.edu
HORVATH Ivan :	ivan_horvath@freemail.hu
JOUAD Hassan :	Hassan.Jouad@ehess.fr
MILLER Christopher :	christopher.miller@gallaudet.edu
MINKOVA Donka :	minkova@humnet.ucla.edu
NASTA Mihai :	mnasta@ulb.ac.be
NOEL Patrizia :	pnoel@gmx.de
PAOLI Bruno :	Bruno.Paoli@u-bordeaux3.fr
PEREZ BARCALA Gerardo :	gperez@usc.es
PIERA Carlos :	carlos.piera@uam.es
VETTERLE Robert :	robert_vetterle@yahoo.com

[18. *Typology*]

Direction d'ouvrage :

Towards a Typology of Poetic Forms

“Plan”

“Abstracts”

“About the Authors”

Plan de l'ouvrage *Towards a Typology of Poetic Forms*

Jean-Louis AROUI: "Introduction"

Isochronal metrics

Bruce HAYES: "Textsetting as constraint conflict"

François DELL & John HALLE: "Comparing musical textsetting in French and English songs"

Patrizia NOEL & Robert VETTERLE: "Bavarian Zwiefache: Investigating the interface between rhythm, metrics and song"

Benoît de CORNULIER: "Mini-rythms: on certain minimal chrono-metric forms"

Andreas DUFTER & Patrizia NOEL: "Natural Versification in French and German counting-out rhymes"

Marion BLONDEL & Christopher MILLER: "Symmetry and children's poetry in sign languages"

Andy ARLEO: "Pif paf poof: Ablaut reduplication in children's counting-out rhymes"

Prosodic metrics

Nigel FABB & Morris HALLE: "Pairs and triplets. A theory of metrical verse"

Marc DOMINICY & Mihai NASTA: "Towards a Universal Definition of the Caesura"

Kristin HANSON: "Metrical Alignment"

Donka MINKOVA: "On the meter of Middle English alliterative verse"

Nila FRIEDBERG: "Brotsky's Auden: On Meter, Meaning, and Translation"

Bruno PAOLI: "Generative linguistics and Arabic metrics"

Carlos PIERA: "Rephrasing line-end restrictions"

Oreste FLOQUET: "The phonology of elision and metrical figures in Italian verse"

Macrostructural metrics

Dominique BILLY: "Convention and derision in Corbière's rhyming"

José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: "The metrics of Sephardic song"

Ivan HORVÁTH: "A tendency toward metrical uniformity in old Hungarian poetry"

Jean-Louis AROUI: "Metrical Structure of the European Sonnet"

Abstracts

About the Authors

Language index

Author index

Subject index

Résumés des articles constitutifs de *Toward a Typology of Poetic Forms*

Jean-Louis AROUI: “introduction”

The introduction explains how and why the work is based on a threefold distinction between isochronal, prosodic and macrostructural metrics, and presents each of the articles that make up the volume in terms of this three-way classification.

Isochronal metrics

Bruce HAYES: “Textsetting as constraint conflict”

Halle and Lerdahl (1993) lay out the problem of textsetting: when singers encounter a novel stanza for a song they know, they have consistent intuitions about where the syllables of each line should be aligned in time when the new stanza is sung. In other words, people have a productive ability for setting text to rhythm. Halle and Lerdahl offer the first explicit proposal for modeling this ability. The present paper likewise proposes a formal model of textsetting, but using a different theoretical approach.

I argue that many well-formed textsettings represent the best possible resolution between conflicting metrical principles. These involve: (a) matching of stress to rhythmically strong position; (b) avoidance of long lapses (sequences where no syllable is initiated); (c) avoidance of extreme syllable compression; and (d) alignment of phonological phrase boundaries with line boundaries. A good textsetting often must sacrifice perfect realization of one of these goals in order to satisfy another goal that takes higher priority. For instance, many lines place stressed syllables in weaker rhythmic positions, and stressless syllables in stronger positions, in order to avoid a long syllable lapse, thus sacrificing (a) to satisfy (b).

I formalize this approach under Optimality Theory (Prince and Smolensky 1993/2004). Using data from Hayes and Kaun (1996), in which native English speakers spontaneously set many lines of verse, I show that an approach based on constraint conflict offers considerable improvement in the accuracy with which the native speakers’ settings are predicted.

François DELL & John HALLE: “Comparing musical textsetting in French and English songs”

A strophic song is in general a sequence of repetitions of the same tune, one repetition for each stanza. Strophic songs in French have the following properties: when two stanzas have the same tune, they have the same number of lines, and for any i , the i -th line in one stanza has the same number of syllables as the i -th line in the other, and it also has the same distribution of melismas. These properties follow from a more general requirement on textsettings that we call Positional Parallelism. Whereas violations of Positional Parallelism are rather infrequent in traditional French songs, they are quite common in English songs.

We propose to relate this difference between French and English songs with another difference in textsetting practice. English matches stress and musical beat anywhere in a line. French enforces the stress/beat match in a rigid manner only at the end of lines, which is presumably a reflection of the fact that in French, stress is easily perceptible only before major breaks.

Patrizia NOEL & Robert VETTERLE: “Bavarian Zwiefache: Investigating the interface between rhythm, metrics and song”

The paper offers a language-based hypothesis for the emergence of a Bavarian folk dance called the *Zwiefache* ('twofold'). A corpus analysis revealed that rhythm, metrics and song are closely connected in this genre. It is suggested that natural musical systems, as a default, are based on phonological systems (cf. Maxim of Natural Text Setting (Vetterle 2003)). The conclusion, which contrasts with many aspects of previous research on the interface between rhythm, metrics and song, is corroborated by evidence from German rap songs, data from other musical cultures, and literary history.

Benoît de CORNULIER: “Mini-rythms : on certain minimal chrono-metric forms”

Whereas three beats are normally enough to determine two measures of equal duration, the minimal metrical formula seems generally to be composed of 2-2 beats, the pairing of two couples of beats, from which can be derived periodical series of 2-2 beats (repeated slogans) or elaborations by metrical unbalancing (3-4 and 4-3 beats notably). Several aspects of these minimal combinations are studied here.

Andreas DUFTER & Patrizia NOEL: “Natural Versification in French and German counting-out rhymes”

Nursery rhymes have frequently been regarded as a testing ground for hypotheses concerning metrical and prosodic unmarkedness. The recurrence of tetrametric patterns and the unmarkedness of binary feet, for example, have been interpreted as a universal of child(-directed) verse, and of folk verse in general. According to other approaches, however, nursery rhymes as part of poetic folklore emerge on the basis of language-specific prosody in the characteristic ways of Natural Versification.

In our contribution we have analyzed corpora of French and German counting-out rhymes. In French, both lines containing ternary alternation and lines with more than four beats are of marginal frequency. By contrast, stress clash as well as shorter lines occur, albeit typically with nonce items. By analyzing Standard German as well as dialectal German data, we have investigated the impact of some varieties of German on metrical patterns. Unlike French, almost one third of the German counting-out rhymes have ternary feet; in a number of cases, ternarity is even enhanced by the use of nonce items. Interestingly, German nursery rhymes regularly show a stress clash pattern at the end of lines with a final reduced syllable. We suggest that this pattern is best understood as a historical residue. On the basis of cross-linguistic and cross-dialectal comparisons, we conclude with a discussion of the relative importance of markedness, naturalness, poetic traditions, and text-pragmatic factors.

Marion BLONDEL & Christopher MILLER: “Symmetry and children’s poetry in sign languages”

Within the overall framework of research into properties common to poetic forms around the world, we concentrate here on the properties of symmetry and binarity. These two aspects of structure are general enough in nature to allow us to extend poetic analysis to Sign

Languages (SLs), which are distinguished by their use of the visual-gestural modality. We show, via an analysis of children's poetry in five SLs (Blondel, 2000) and a fable in Quebec Sign Language (LSQ) (Blondel, Miller & Parisot, to appear) that the structure of poetic signed discourse is based on principles of binary rhythm and spatial symmetry. Studying these structures demonstrates the utility of the syllabic-moraic model of movement in LSQ proposed in Miller (1997) and allows us to compare the relation between the poetic text and rhythm in oral nursery rhymes on one hand and, on the other, the relation between spatial and rhythmic properties in signed performances of children's literature.

Andy ARLEO: "Pif paf poof: Ablaut reduplication in children's counting-out rhymes"

Known as *ablaut reduplication*, *apophony*, *consonance*, *consonantal rhyme* or *vowel gradation*, sound sequences such as *Pif paf poof* appear to be widespread in children's rhymes around the world. As part of an ongoing investigation of universals in children's folklore, this paper analyzes ablaut reduplicatives (AR) extracted from a corpus of 1884 counting-out rhymes in 51 languages (38 IE, 13 non-IE). After defining and justifying the choice of counting-out rhymes for this study (§2), I address methodological issues in section 3. Section 4 presents the findings concerning the frequency of AR sequences in 30 languages and analyzes vowel contrasts within these sequences. The dominant pattern displays strong or maximal contrast between a high front vowel 1 and a front low, back low or back mid vowel 2, thus confirming previous research on lexical AR, notably in English. However, non-canonical contrasts, such as *puh pah* (Finnish) or *puff paff* (German) are also found in the data. Furthermore, it is noted that French often exploits oppositions between nasal vowels (e.g., *pin pan*). Following this analysis of the data, section 4.3 offers possible explanations for the dominant tendency. Section 5 briefly examines the interplay between various forms of reduplication (AR, copy, rhyme) and the rhythm of counting-out rhymes, focusing on examples from the corpus with four-beat lines. Such self-generating beat-synchronized reduplicative patterns are characterized as core structures readily found in isochronic oral poetry from which more elaborate poetic forms may spring. The conclusion points to further avenues of investigation and suggests analogies between AR as a verbal art product and similar patterns in other expressive semiotic systems, in particular music and the visual arts.

Prosodic metrics

Nigel FABB & Morris HALLE: "Pairs and triplets. A theory of metrical verse"

All metrical verse involves the measurement of the line; in this paper we show that the line is measured by grouping syllables into pairs or triplets (feet), which are further grouped into pairs or triplets. The grouping is accomplished by iterative rules which build a metrical grid from the line. English accentual-syllabic and French syllabic meters are scanned by similar rules; we show that all French meters are in fact organized into iambic feet. The organization into feet and higher-level metrical units (metra and cola) is evidenced in English by the regular rhythms of the metrical line, and in French by the rules of caesura placement.

Marc DOMINICY & Mihai NASTA: “Towards a Universal Definition of the Caesura”

In modern verse, the caesura can be roughly defined as the first word-boundary that follows the nucleus of a non-final break syllable; it is synthetical if, and only if, it is associated with the break syllable, otherwise it is analytical. This approach runs into difficulties when applied to the Homeric hexameter and the iambic trimeter of Greek tragedy or comedy. Relying on a theory which explicitly distinguishes between underlying feet and the various surface feet that may realize them in a verse instance, and on the hypothesis that, in terms of metrical tree structure, both the hexameter and the trimeter consist of a dimetric expansion of four feet and a monometric clausula of two feet, we show that the rules or regularities which relate caesura location to the distribution of word boundaries within the whole line can be conceived of as contour principles that govern a series of contrasts between suprasyllabic units at all levels (Expansion vs Clausula, Metron, Foot, Position). We also argue that, while caesura location may be constrained in very divergent ways with respect to the various relevant suprasyllabic units, it is always primarily constrained with respect to the most prominent non-final metron. This allows us to formulate a tentative definition of the universal notion of caesura syntheticity and to claim that Greek and Latin meters make use of both progressive and regressive analyticity.

Kristin HANSON : “Metrical Alignment”

French and Italian decasyllabic meters include obligatory constraints on the placement of caesuras. The English iambic pentameter is historically modeled on these meters, but does not overtly share these constraints. However, choices about caesura placement do have profound aesthetic effects in English poetry, and conformity to the Romance constraints is statistically significant (Duffell 2000). Here I suggest that properly formalizing the Romance constraints illuminates their formal role in English. First, I propose that the universal theory of poetic meter in Hanson and Kiparsky (1996) incorporate a family of metrical constraints parallel to the general alignment constraints which have been posited for grammar (McCarthy and Prince 1993). Then I revisit the longstanding question of why English poets allow exceptions to their meter's cardinal rule on stress placement specifically for initial syllables, and suggest that the Romance constraints persist covertly as the conditions licencing these exceptions, precisely because the exceptions, and the constraints accomplish a common end of signalling metrical boundaries. In this way, exceptions Hayes (1989) attributes to a general aesthetic tendency to allow beginnings to be lax may be grounded more directly in grammar.

Donka MINKOVA: “On the meter of Middle English alliterative verse”

The meter of a large body of alliterative verse texts composed in English in the fourteenth century appears so irregular that it has defied formalization. Nevertheless, certain prosodic patterns recur with great frequency while others are rare or unattested; this invites further inquiry into the verse design. The first part of this paper lays out some of the received descriptions and interpretations of that particular metrical tradition, pointing out some philological problems that lead to circularity in accounting for the interplay between meter and language. The second part of the paper proposes an analysis of the most frequent b-verse attestations in terms of optimality-theoretic constraints. The application of OT to the account of this type of meter aligns it with the typology of other English verse forms and allows a

discussion of continuity in terms of non-local properties. The paper ends with an outline of further research questions.

Nila FRIEDBERG: “Brotsky’s Auden: On Meter, Meaning, and Translation”

It is well-known that as a translator of his own poetry Joseph Brodsky aimed to create texts that were rhythmically similar to their originals (Polukhina 1998: 52). However, when translating other poets, Brodsky applied a different strategy. Consider, for example, Brodsky’s translation of Auden’s “Stop all the clocks”. Auden’s original poem is strikingly similar to the Russian metrical tradition, specifically, to the *dolnik* (Bailey 1975, Gasparov 1984, Scherr 1986, Tarlinskaja 1993), a meter in which the number of unstressed syllables between the stressed ones varies between one and two. Brodsky’s translation, on the other hand, is rhythmically regular and uses iambic hexameter, a meter which was not frequently used in Brodsky’s time (Gasparov 1984: 278).

I argue that in Brodsky’s verse the *dolnik* meter becomes unmarked and semantically neutral; hence it is avoided in the translation of Auden. From the time that Brodsky was exiled from the U.S.S.R, the *dolnik* becomes his most frequent meter (Smith 2002b), used for a variety of topics. On the other hand, in Russian verse iambic hexameter was associated with eighteenth-century epic verse, drama, or elegies as well as epitaphs and madrigals (Gasparov 1984: 54-55, 111). By using an archaic meter to translate Auden’s poem, Brodsky appeals to the “cultural memory” (Gasparov 1999) of educated readers, and suggests that hexameter implies a “noble” subject or a lament. In addition, Brodsky creates a link with the poem of his own written in the same meter, namely a dedication to his other important mentor, the Russian poet Anna Akhmatova (Lilly 1993, Loseff 2002, Smith 2002a). It is well known that W.H. Auden and Akhmatova were two major mentors of Brodsky, and Brodsky said: “I think that their poems to a certain extent – some of Akhmatova’s and quite a lot of Auden’s – are written by me, or that I am the owner [...] (Betha 1994: 138-139). Thus, by choosing the same rhythm for Auden’s poem and the poem about Akhmatova, Brodsky pays tribute to both of his teachers at once.

Brodsky’s translation illustrates that imitation of foreign meters may fail not only for phonological reasons (Jakobson 1923, Hanson and Kiparsky 1996). Very often such imitation is avoided instead for semantic reasons, since meters carry strong thematic associations with the topics they have been used for, and with the poets who have used them (Taranovsky 1963, Tarlinskaja 1993, Wachtel 1998, Gasparov 1999, MacFadyen 2000).

Bruno PAOLI: “Generative linguistics and Arabic metrics”

The classical theory of Arabic metrics has been reinterpreted numerous times in a variety of theoretical frameworks, notable among them Metrical Phonology (Prince 1989 and Schuh 1996) and Optimality Theory (Golston & Riad 1991), which we briefly examine to show that they do not permit an adequate account of the structure of Arabic verse-patterns. The analyses that have been proposed, by simply reinterpreting classical analyses, suffer from the same failings as the classical theory, whose descriptive adequacy (or inadequacy) is never discussed. To these failings we can add the problems inherent in the basic presuppositions of these theories (hierarchical organisation of metre, constituency and, above all, binarity), whose relevance (their explanatory power) and universality deserve to be seriously questioned.

Finally, it is shown that a detailed descriptive analysis of actual instances of classical verse-patterns in terms of free and fixed metrical positions reveals a system which relies on principles and constraints that consistently depart from the classical framework and should thus serve as the basis for future analyses of Arabic meter.

Carlos PIERA: “Rephrasing line-end restrictions”

Standard approaches to Romance metrics implicitly accept that there is a split between syllable-counting metrical systems, as exemplified by French, and systems crucially dependent on stress properties, as in Italian, Spanish and elsewhere. In the latter systems, however, simple metres are not subject to any line-internal stress restrictions, and all metres tolerate line-final unstressed words. Neither fact seems compatible with the simpler versions of the bipartition above. On the basis of Spanish materials, this paper argues that an intonation-based account of at least some aspects of Romance metrics can eliminate this inconsistency.

Oreste FLOQUET: “The phonology of elision and metrical figures in Italian verse”

Current thought in Italian metrics considers that all processes affecting adjacent vowels within a verse, whether synaloepha or dialoepha, are stylistic phenomena unrelated to phonological phenomena such as elision, hiatus, aphaeresis and apocope. This belief is perhaps due to the fact that juncture phenomena almost never have counterparts at the graphic level. The aim of this presentation is to show, rather, that numerous “metrical exceptions” are to be explained on the basis of the phonology of the language or of a dialectic between the written and oral registers. On the basis of a corpus formed by Dante’s *Divina Commedia*, Petrarch’s songbook, Ariosto’s *Orlando Furioso*, Tasso’s *La Gerusalemme Liberata* and Marino’s *Adone*, we will attempt to argue for a distinction between “false” synaloephas and dialoephas (which are in fact elisions or obligatory hiatuses) and “graphic” synaloephas and dialoephas (in which it seems reasonable to posit pressure on the oral register from the written register).

Macrostructural metrics

Dominique BILLY: “Convention and parody in Corbière’s rhyming”

In classical verse, the constraint on number in the rhyme is a sub-case of the general constraint against floating consonants. We point out the specific nature of this constraint by reviewing the hierarchy of rules that affect these consonants (§ 1.1, 1.2.1). This presentation is the core of the article, whose goal is to illustrate the application of this constraint by one 19th century French poet whose work constitutes one of the final stages in the evolution of traditional usage, before the constraint was dismantled by Jules Laforgue. By its nature, this application of the constraint falls outside the normal typology by reason of the stylistic consequences involved. Corbière draws on every possible resource available, both in poetic language and in various kinds of grammatical licence, to preserve a rule that he turns into a parody of itself.

José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: “The metrics of Sephardic song”

After briefly presenting the literary genre of Sephardic song (18th-20th centuries), we comment on its principal metrical characteristics, which concern syllabism, the stanza, and rhyme. The song is the purest, most characteristic and authentic production of Sephardic poetry. It generally takes the form of a poem of between 10 and 20 stanzas, though it may contain fewer, or over a hundred. The subject matter of a song reproduces the religious underpinnings of Jewish culture, as well as the historic and everyday experiences of the Jewish people. Some striking features of the metre of Sephardic songs are: the important presence of *heterometry*, the vitality of the dodecasyllable (a reinterpretation of the accentual verse of Juan de Mena, which in the 15th century fulfilled the functions later taken over by the Spanish hendecasyllable) and the vigour of the octosyllable (the French heptasyllable). With respect to the forms taken by stanzas, monorhymed schemes, the vitality of forms based on the profane *zéjel* and the creation of a scheme as characteristic as that of the *Purim stanza* are features that attract our attention. A final point of metrical form that merits commentary is rhyme. It is remarkable the number of rhymes that follow neither rhyming nor assonance rules; on the other hand, they are comprehensible in terms of other laws. The aim of the presentation and of the accompanying examples is to situate these metrical forms in the history of Spanish verse: these are survivals of medieval forms. The explanations proposed, in the context of the history of Spanish metrics, lead us to conclude that this history is richer than previously thought and to critique the complete dependence on literary history and its aesthetic canons that has heretofore been the basis for constructing histories of metrics.

Ivan HORVÁTH: “A tendency toward metrical uniformity in old Hungarian poetry”

The *Répertoire de la poésie hongroise ancienne* (Paris, 1992; <http://magyarirodalom.elte.hu/repertorium>) lends itself to a number of overarching inductions.

It can be shown by one such induction that, at least till the end of the 17th century, all high frequency strophic schemes in Hungarian poetry are isometric. A similar rule describes rhyming formulas: in this corpus all high frequency strophic schemes are monorhymed.

Versification based on syllable count is not solely a Hungarian phenomenon but is regional in extent, being attested along the Danube (J. Lotz), and the same can probably be said for the rule of uniformity (Cs. Szigeti, V. Blokh).

This rule probably has its historical origins in the influence of liturgical and lay *vagant* poetry in Latin on the mostly clerical and not so courtly literatures of the region (F. Zemplényi). Analogues can be found in French medieval verse, e.g. quatrains composed of monorhymed alexandrines and other monorhymed but heterogonic strophic formulas (L. Seláf). Psychologically this kind of versification can be explained by analysing metrical patterns as *small worlds* (D. J. Watts, S. H. Strogatz) functioning in accordance with V. H. Yngve's depth hypothesis (P. Bognár).

Uniformity, of course, did not lend itself to the creation of highly structured compositions. However, the 16th century saw the appearance in Hungarian verse of a new metrical principle for ordering phonetic material. Subsequently, during the 18th to 20th centuries, Hungarian metrics has been typified by the simultaneous use of both principles, with its musical counterpart in the *verbunkos* style.

Jean-Louis AROUI: "Metrical Structure of the European Sonnet"

In the Italian sonnet, the rhyme schemes (abba, abba, cde, cde) and (abba, abba, cdc, dcd) can be analysed as the concatenation of an octave and a sestet. Without this bipartite structure, the Italian sonnet would be too complex to be perceptible. The French sonnet, with its usual forms (abba, abba, ccd, eed) and (abba, abba, ccd, ede), respects this division into two parts. Both in Italian and in French, the internal structure of the sonnet seems to be characterised by a branching form. Nevertheless, it is shown that the rhyme schemes (cdc, dcd) and (ccd, ede) include discontinuous constituents, thus the branching structure of the sonnet is quite different from those usually described in linguistics.

In the English tradition, the Spenserian sonnet (abab, bcba, cdcd, ee) and the Shakespearian sonnet (abab, cdcd, efef, gg) are not easily analysed as being formed by an octave and a sestet. It must be admitted that from a perceptual point of view, they are something entirely different: the fact they are labelled as "sonnets", and hence seen as related to the Italian sonnet, seems to be due mainly to historical reasons and cultural conventions.

**VOLUME TOWARDS A TYPOLOGY OF POETIC FORMS:
ABOUT THE AUTHORS**

Andy ARLEO

Andy Arleo is Professor of English in the Foreign Languages Department of the Université de Nantes and a member of CRINI (Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité). His research involves the comparative study of children's rhymes and folklore, the relationship between music and language, American folk and popular music, and the use of music and song in foreign language teaching. In addition to many articles published on these topics, he has co-authored a study of European children's songs, *Chants enfantins d'Europe* (Paris: Editions L'Harmattan, 1997), and edited *Am stram gram : comptines et chansons d'Europe* (Editions Billaudot), a collection of children's rhymes and songs in English, French, German, Italian and Spanish. He is a former president of the Association des Professeurs de Langues des Instituts Universitaires de Technologie.

Jean-Louis AROUI

An Associate Professor in General Linguistics at Paris VIII University, Jean-Louis AROUI wrote his PhD dissertation on Verlaine's stanzas (1996), as well as many articles on rhymes, stanzas and fixed forms in French metrics. In 2003, he edited *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier* (Paris, Champion). Since 1997, he has headed the "Poetics and Metrics" group in the "Formal Structures of Language" laboratory (UMR* 7023 under Paris VIII University and the CNRS [Centre national de recherche scientifique]).

Dominique BILLY

Dominique Billy is Professor of French and Romance linguistics at the University of Toulouse Le Mirail. Specialising in mediaeval metrics, his work deals with the versification of the troubadours, the trouvères, the Galician-Portuguese *trobadores*, and their heirs, with a special interest in inter-stanza networks and the characterisation of genres (lay, descort, sestina, tenson etc.). He has also dealt with the problems posed by interlinguistic imitation between Old Occitan and Old French, Italian or Catalan. Going beyond his interest in these areas, he has expanded his research to include the modern period. He is especially interested in the relation between language and meter as they reveal themselves in the status of caesura, in various aspects of the prosodic treatment of verse or in the treatment of vocalic duration in the 17th century in France.

Marion BLONDEL

Marion Blondel is a research associate in linguistics at the CNRS with an appointment at the DYALANG laboratory at the University of Rouen. Her research bears on the linguistic description of sign languages, dealing with three main themes: the register of children's poetry in sign language and its implications for theories of phonological and prosodic universals;

* *Unité mixte de recherche* : Cross-institutional collaborative research group.

children's narratives in LSF (French Sign Language) and in particular the special features of a register addressed to a child audience and how this audience adopts it as its own, and language contact (French-LSF) in relatively spontaneous story-telling; and finally, related to the previous theme, the study of bilingual-bimodal acquisition.

Benoît de CORNULIER

Benoît de Cornulier is Professor of linguistics and literature at the University of Nantes, a member of UMR* 7023 in the "Poetics and Metrics" team and of the Centre for Studies in Metrics at Nantes. He researches metrical rhythm in the literary tradition (poetry) and oral tradition (slogans, nursery rhymes and songs).

François DELL

François Dell is a researcher in linguistics at the CNRS. He has published various works on the phonology of French, as well as on textsetting in French songs.

José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

José Domínguez Caparrós is Professor of Literary Theory at the Universidad Nacional de Educación a Distancia in Madrid. He specialises in the history of literary theory, hermeneutics, stylistics and Spanish metrics. His publications include, among others, the books *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1975, 544 pp.; *Diccionario de Métrica Española*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, first (revised) reprinting, 507 p. [BT 8110]; *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Madrid, Gredos, 1993, 254 pp.; *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 2000, second revised edition; *Estudios de teoría literaria*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2001, 309 pp.; *Teoría de la literatura*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2002, 445 pp.; 2004, first reprinting; *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, 167 pp.

He is co-editor of the journal *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, published at the University of Seville.

Marc DOMINICY

Marc Dominicy is the head of the Laboratoire de Linguistique Textuelle et de Pragmatique Cognitive (Université Libre de Bruxelles). He is the editor of: *Le Souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique* (1989); *Approches linguistiques de la poésie* and *Linguistic Approaches to Poetry* (2001, with C. Michaux); *La mise en scène des valeurs. La rhétorique de l'éloge et du blâme* (2001, with M. Frédéric); *Genèse et constitution du texte* (2005, with D. Gullentops). His contributions deal with the French and Spanish verse, and with the metrical forms of Greek and Latin. In this field, he has published: "Métrique accentuelle et métrique quantitative" (1993, with M. Nasta); "De l'anacromène au galliambe" (2001); "Une analyse poétique de Catulle 75" (2002); "Colométrie, période et rythme dans le lyrisme choral en Grèce ancienne" (2002); "Colométrie et figures rimiques dans le lyrisme choral en Grèce ancienne" (2005).

* *Unité mixte de recherche* : Cross-institutional collaborative research group

Andreas DUFTER

Andreas Dufter is a post-doc research assistant at the Romance Department at the University of Munich (LMU) and teaches Romance and general linguistics. His Ph.D. thesis examines the validity of 'classic' rhythmic typology from a phonological as well as a phonetic and a poetological perspective. Current academic interests include the diachrony of grammatical variation and the role of information structure in prosodic and syntactic change.

Nigel FABB

Nigel Fabb is Professor of Literary Linguistics at the University of Strathclyde (Scotland), an editor of *Journal of Linguistics* and an author of eight books on linguistics, literature, and literary linguistics.

Oreste FLOQUET

Oreste Floquet (Rome, 1975) has a doctorate in Romance Philology and General Linguistics, with a thesis (codirected at the University of Perugia and Paris III) on the phonology of French and Italian metre, to be published in the *Faits de Langue* collection.

He has published articles on the relation between metrics and music in Galician-Portuguese (Cantigas de Santa Maria, Martim Codax) and French mediaeval poetry (Adam de la Halle). He has dealt more recently with the relation between information structure and the elision rule in contemporary Italian.

He teaches Italian, History and Geography in a public college in Rome and lectures at the *Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori* School of Translation in Ostia.

Nila FRIEDBERG

Nila Friedberg received her Ph.D. in Linguistics from the University of Toronto in 2002. Her interests include linguistic approaches to literature, Russian poetics, Joseph Brodsky's poetry, second language acquisition, and language contact. She was a postdoctoral fellow at the UCLA Slavic Department in 2002-2004, and is currently an Assistant Professor of Russian at Portland State University in Oregon. She organized, together with B. Elan Dresher, a conference *Formal Approaches to Poetry* in Toronto in 1999, and is a co-editor of the volume on meter to be published by Mouton de Gruyter in 2006. She is currently completing a book entitled *Brodsky's Interlanguage: On meter, meaning, and the English influence*, which outlines a theory of what it means for a poet to have a "foreign" flavor in his verse, and traces the semantic associations of "English-sounding" rhythms in Brodsky's Russian poetry.

John HALLE

John Halle is Associate Professor of Music at Yale University.

Morris HALLE

Morris Halle is Institute Professor Emeritus at MIT, and an author of many articles and books including *The Sound Pattern of English* (with N. Chomsky), and most recently *From Memory to Speech and Back : Papers on Phonetics and Phonology 1954-2002*.

Kristin HANSON

Kristin Hanson is Associate Professor of English at the University of California, Berkeley. After receiving her B.A. in English Literature from the University of Toronto and a Diploma in Linguistics from University College London, she obtained a Ph.D. in Linguistics from Stanford University, where her dissertation on poetic meter, supervised by Paul Kiparsky, initiated a collaboration with him on sketching a general theory of meter grounded in the phonology of the rhythm of natural language. Her research and teaching since has explored how that theory can illuminate the modern English metrical tradition and especially the aesthetic effects poets achieve through meter; it has also led to an interest in how melodic poetic forms like rhyme and alliteration work alongside meter, and the parallel issues they raise for poetics and aesthetics more broadly. In addition to courses on these subjects she teaches seminars on the versification of various favorite poets, notably Shakespeare and Tennyson, and lectures on the structure and history of the English language. She also studies ballroom dancing, which she conceives of as applied metrics.

Bruce HAYES

Bruce Hayes is a Professor of Linguistics at the University of California, Los Angeles. His research is in the areas of phonological theory and metrics. He is the author of *Metrical Stress Theory* (University of Chicago Press, 1995) and of various articles in metrics. His Web site may be found at <http://www.linguistics.ucla.edu/people/hayes/>.

Iván HORVÁTH

Iván Horváth is Full Professor and director of the Chair for Old Hungarian Literature at Eötvös Loránd University in Budapest, where he also heads the Programme in Literary Computing and the Centre for Graduate Studies on the Renaissance. He is President of the Committee on Computer-assisted Literary Research in the Hungarian Academy of Sciences, and has been an invited Professor at the Universities of Naples (1992), Paris III (2000-2002) and Tours (2005). His principal areas of research include (1) historical and formal poetics, (2) Renaissance literature, (3) on-line critical publishing.

His main works are: (1) a repertoire of early Hungarian poetry put together in collaboration with his pupils, © 1979–2001, (2) a critical on-line edition of a codex, © 1993, the on-line critical multi-source edition of a 16th century poetic work, © 1998, (3) works in Hungarian.

Christopher MILLER

Christopher Miller's research in phonology has explored the question of which aspects of phonological structure are modality-neutral and which are modality-dependent by studying phonological processes and their structural representation in signed languages. A second area of interest has been the structure of discourse and its relation to syntactic structure in Quebec Sign Language. Most recently, he has taught at Gallaudet University in Washington DC.

Donka MINKOVA

Donka Minkova is Professor of English at UCLA. She has published widely in the areas of English historical phonology, meter, dialectology, and syntax. She is the author of *The History of Final Vowels in English* (1991), *English Words: History and Structure* (with Robert Stockwell) (2001), *Alliteration and Sound Change in Early English* (2003). She has co-edited *Studies in the History of the English Language: A Millennial Perspective* (2002) (with Robert

Stockwell), and *Chaucer and the Challenges of Medievalism* (2003) (with Theresa Tinkle). She has held the Annual Fellowship at the Institute for Advanced Studies in the Humanities at the University of Edinburgh, the University of California President's Research Fellowship in the Humanities, and The John Simon Guggenheim Foundation Fellowship. She teaches courses in the History of English, Old, Middle, and early Modern English, and the History and Structure of English Verse.

Mihai NASTA

Professor at Bucharest and Cluj-Napoca, Mihai Nasta wrote his doctoral dissertation on *Imitation et style chez Denys d'Halicarnasse* (1974) and edited a treatise of Castelvetro (1977). He has published, in collaboration with S. Alexandrescu, a Romanian anthology of 20th Century poetics. As a member of the *Laboratoire de Linguistique Textuelle et de Pragmatique Cognitive*, he is the author of: "Principes d'analyse d'une versification orale : les factures spécifiques de l'hexamètre grec ; caractères traditionnels de la versification épique" (1994-1995; revised version, 2001); "Anamorphoses et modulations du poème ovidien" (1998); "Emblèmes de la rime au temps de la Renaissance et figures du parallélisme verbal" (1999); "La relation mimétique et les anaphories dans la poésie de Virgile" (2002); "De l'empreinte modulaire aux mesures du vers" (2003); "La figure des vers "éoliens" et le relief des homophonies" (2005); "La physionomie des écrits et les résonances du poème. Une lecture de Mihai Eminescu" (2005).

Patrizia NOEL

Patrizia Noel Aziz Hanna teaches in the department of German at the University of Munich. She works on accent systems, German metrics and comparative syntax.

Bruno PAOLI

Bruno Paoli is a researcher at the *Institut Français du Proche-Orient* in Damascus, Syria, where he teaches Arabic language, literature, poetics and linguistics and carries out research focussing on ancient Arabic metrics (*De la théorie à l'usage : essai de reconstitution du système de la métrique arabe ancienne*, to be published by Éditions Champion) and formulaic style ("Meters and Formulas: the Case of Ancient Arabic Poetry", *Belgian Journal of Linguistics*, 2000).

Carlos PIERA

Carlos Piera teaches General Linguistics at the Universidad Autónoma de Madrid, Spain. He has published work on theoretical and literary linguistics, as well as several collections of poetry.

Robert VETTERLE

Robert Vetterle teaches in the department of German Linguistics at the University of Marburg. He is currently working on a dissertation which focuses on the relationship between language and music.

3.2. ERRATA ET CORRIGENDA

DES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DU DOSSIER

Pour faciliter la saisie des errata, les paginations données pour les articles ont été celles correspondant aux paginations originales, non celles du présent mémoire. Il n'y a pas d'errata pour les documents 10 à 15, qui sont des articles inédits, et dont les versions données ici sont donc les dernières qui ont été revues. Pour les documents [17. *Colloque*] et [18. *Typology*], je ne peux pas être tenu pour directement responsable de la plupart des erreurs qu'on peut y trouver, chaque auteur ayant écrit son propre texte de présentation et son propre résumé. Mon travail de correction sur ces documents a donc été plus succinct que sur les autres.

[01. *Larme*]

« Rimbaud : les rimes d'une *Larme* », *Parade sauvage*, 13, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 1996, pp. 24-44.

- p. 25, §. 2, l. 5 : < contraignance > → < contraintes >.
- p. 29, §. 1, l. 2 : < deux paires de rimes > → < deux rimes à deux instances >.
- p. 29, §. 2, l. 4 : < rimes > → < terminaisons >.
- p. 31, l. 3 a.f. : < « rimes » > → < “rimes ” >.
- p. 32, §. 2, l. 4 : < rimes > → < terminaisons >.
- p. 32, §. 5, l. 2 : < termiaison > → < terminaison >.
- p. 34, §. 2, l. 14 : < 1727 > → < 1684 >.
- p. 36, §. 1, l. 11 : < pregnante > → < prégnante >.
- p. 38, §. 3, l. 5 : < unr > → < une >.
- p. 39, §. 4, l. 4 : < colone > → < colonne >.
- p. 39, §. 4, l. 5 : < isoilément > → < isolément >.
- p. 44, entrée « Morin » : < Yves-Charles > → < Yves Charles >.

[02. *Jakobson*]

« L'interface forme/sens en poétique (post-)jakobsonienne », *Langue française*, 110, Paris, Larousse, mai 1996, pp. 4-15 (bibliographie collective pp. 118-125).

- p. 123, entrée « Romains/Chennevière » : déplacer après l'entrée « Rodriguez Somolinos ».

[03. *Bibliographie*]

« Bibliographie », in M. MURAT, éd., *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, 2000, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 373-397. [En collaboration avec Michel MURAT, Jean-Michel GOUVARD, Benoît de CORNULIER].

- p. 382, entrée « BRIK » : à déplacer dans la partie « Traités et essais antérieurs à 1950 », p. 374.
- p. 382, entrée « BROGAN / PREMINGER » : à déplacer dans la rubrique « Dictionnaires », p. 381.

- p. 384, entrée « GRIMAUD, Michel » : < GRIMAUD,Michel,1992 > → < GRIMAUD, Michel, 1992 >.
- p. 385, entrée « LE HIR » : à déplacer dans la rubrique « Sources bibliographiques » (p. 373).
- p. 385, entrée « ATTRIDGE » : à déplacer à l'emplacement alphabétique correct, p. 381.
- p. 387, entrée « BERTRAND & TORLAY » : à déplacer après l'entrée « BERTRAND, 1988 ».
- p. 388, entrée « CORNULIER, 1994 » : à déplacer dans la rubrique « Théorie métrique et analyse du vers », p. 382.
- p. 389, entrée « MARTINON » : à déplacer dans la rubrique « Etudes sur des époques », p. 390.
- p. 390, entrée « BILLY, 1999 » : à déplacer après l'entrée « BILLY, 1992 ».
- p. 394, entrée « ROUBAUD, 1975 » : à déplacer dans la rubrique « Formes fixes », p. 395.
- p. 394, entrée « SCOTT » : < compared « > → < compared » >.
- p. 395, entrée « HAÛBLEIN » : à déplacer dans la rubrique « Superstructures », p. 394.
- p. 396, entrée « BRAILOIU » : < enfantine « > → < enfantine » >.
- p. 397, entrée « MILNER / REGNAULT » : à déplacer dans la rubrique « Théorie métrique et analyse du vers ».

[04. *Strophe*]

« **Nouvelles considérations sur les strophes** », *Degrés*, 104, 'Poétique. Approches linguistiques de la poésie', 2000, pp. e 1-16.

- p. 2, tableau, dernière ligne : < (øøø8)n > → < (øøø8)_n >.
- p. 3, tableau, dernière ligne : < ? > → < → >.
- p. 4, tableau, deuxième colonne, avant-dernière ligne : < ? > → < → >.
- p. 4, tableau, dernière colonne, avant-dernière ligne : < ? > → < → >.
- p. 8, §. 3, l. 7 : < aⁿb > → < a_nb >.
- p. 11, note 8, deux dernières lignes : < un principe > → < une application du principe >.
- p. 16, ll. 4-5 : < Com-munication > → < Communication >.

[05. *Sonnet verlainien*]

« **Métrique des sonnets verlainiens** », *Revue Verlaine*, 7-8, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 2002, pp. 149-268.

- p. 150, l. 2 : < verlainiens > → < verlainiens >.
- p. 151, note 4 : après < depuis par >, ajouter : < Delage (1994 : 16-30), >.
- p. 160, l. 7 : < sonnetiste > → < sonnettiste >.
- p. 162, l. 8 : < sonnetiste > → < sonnettiste >.
- p. 168, note 23 : après < id. >, ajouter : < et ici même §. 8.4.1. >.
- p. 170, §. 5, l. 6 : après < l'octosyllabe. >, ajouter : < Voir §. 6.3.1. >.

- p. 171, l. 19 : après < renouvelle >, ajouter : < (voir §. 6.3.2.) >.
- p. 175, §. 2, l. 8 : < sonnetiste > → < sonnettiste >.
- p. 175, §. 5, l. 3 : < Pour Moréas, 911 > → < *Pour Moréas, 911* >.
- p. 180, l. 11 : < un équivalence > → < une équivalence >.
- p. 184 : supprimer le blanc entre la quatrième et la cinquième lignes.
- p. 190, l. 5 : < poèmed > → < poèmes >.
- p. 191, l. 4 : < latentes > → < virtuelles >.
- p. 194, dernière ligne : < virtuelle > → < latente >.
- p. 195, note 67 : < [pozedō] > → < [pozedō] ou [pozejdō] >.
- p. 205, l. 4 a.f. : après < 6.2.1.2. >, ajouter : < , 6.2.1.6. >.
- p. 210, l. 8 : après < pas. >, ajouter : < Voir §. 3.4.4.5. >.
- p. 212, §. 2, l. 4 : < sonnetiste > → < sonnettiste >.
- p. 215, note 88, l. 2 : < 1192 > → < 1992 >.
- p. 225, l. 15 : < II, > → < II >.
- p. 225, l. 16 : < IV, > → < IV >.
- p. 242, l. 23 : < Er-- > → < Er- >.
- p. 253, §. 8.4.1., l. 7 : après < 489 >, ajouter : < (voir §. 3.4.2.) >.
- p. 256, texte n° 64 : ajouter un blanc entre le vers 8 et le vers 9.
- p. 257, texte n° 65 : ajouter un blanc entre le vers 4 et le vers 5.
- p. 259, note, l. 2 : < mot > → < mots >.
- p. 260, §. 8.5.7., l. 1 : < pièce pièce > → < pièce >.
- p. 264, bibliographie, ajouter l'entrée suivante : < BILLY, Dominique (1992) : « L'analyse distributionnelle des vers césurés dans la poésie lyrique médiévale occitane et française », in G. GOUIRAN, éd., *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, tome II, actes du III^{ème} congrès international de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, Montpellier, Centre d'Etudes Occitanes de l'Université de Montpellier / S.F.A.I.E.O., pp. 805-828. >.
- p. 265, bibliographie, ajouter l'entrée suivante : < DELAGE, Roger (1994) : « Chabrier et Verlaine », *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Bibliothèque Rimbaud, pp. 5-30. >.
- p. 267, bibliographie, entrée « *Trésor de la langue française* », l. 2 : < dixième > → < dixième >.
- p. 267, entrée « Verlaine (1913), l. 4 : < » Les > → < « Les >.

[06. *Hyper-rime/Métarime*]

« **Hyper-rime et métrarime en poésie française au XIX^e siècle** », in J.-L. AROUÏ, éd., *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, 2003, pp. 415-439.

- p. 421, ll. 3-4 : < tandis que les vers [...] proprement dite > → < de même que les vers 5 et 7 >.
- p. 423, dernière ligne : < uages > → < usages >.
- p. 430, ll. 19-23 : < Le fait que Verlaine [...] du caractère > → < La régularité du phénomène dans ce poème (on le retrouve pour la couleur a du sestette) témoigne du caractère >.
- p. 431, l. 11 : < hors-système > → < hors système >.

- p. 433, l. 9 : < infamentes > → < infamantes >
- p. 434, §. 5.1., l. 2 : < 1989 : 558 > → < 1960 : 119 >. Après « 119 », ajouter la note suivante : < Je renvoie au texte de l'édition du Club du meilleur livre, celui de l'édition de la Pléiade étant fautif au premier vers. >.
- p. 434, §. 5.1., l. 14 : < quoiqu'inhabituel > → < quoique inhabituel >.
- p. 435, §. 2, l. 6 : < contruisent > → < construisent >.
- p. 436, l. 11 : < a même > → < est même construite sur >.
- p. 436, note 17, l. 1 : < davantages > → < davantage >.
- p. 439, après l'entrée « MALLARMÉ », ajouter l'entrée suivante : < VERLAINE, Paul (1960) : *Œuvres complètes*, tome deuxième, Édition présentée dans l'ordre chronologique, établie d'après les manuscrits et les textes authentiques avec des variantes, des documents inédits et une annotation originale, Introduction d'Octave Nadal, Études et notes de Jacques Borel, Texte établi par H. Bouillane de Lacoste et Jacques Borel, Le Club du meilleur livre, coll. 'Le Nombre d'or'. >.

[07. Rime riche]

« Rime et richesse des rimes en versification française classique », in M. MURAT & J. DANGEL, édés., *Poétique de la rime*, coll. 'Métrique française et comparée', Paris, Champion, 2005, pp. 179-218.

- p. 179, note 1, l. 2 : < Yves-Charles > → < Yves Charles >.
- p. 180, note 1, l. 1 : < discutée > → < discutées >.
- p. 183, note 1, l. 5 : < mots-rime > → < mots-rimes >.
- p. 187, l. 8 : < XVIII^e > → < XVII^e >.
- p. 187, l. 9 : < 1724 > → < 1684 >.
- p. 188, en bas : citation de Morier, l. 3 : < gifl(e) et siffl(e) > → < gifl(e) et siffl(e) >.
- p. 188, en bas : citation de Morier, l. 4 : < "Agate" et "Galate" > → < "Agate" et "Galate" >.
- p. 189, note 2, l. 2 : < affixe > → < suffixe >.
- p. 197, l. 14 < [depɔʀzinɔ̃brablə] >¹ → < [depɔʀzinɔ̃brablə] >.
- p. 197, l. 20 : < latente > → < virtuelle >.
- p. 197, l. 21 : < et qu'il > → < de même qu'il >.
- p. 198, l. 2 : < latentes > → < virtuelles >.
- p. 198, l. 19 : < ? > → < ? >.
- p. 200, ll. 2-3 a.f. : coquille d'imprimerie : le [ɥ] de [ɥi] est une ligne trop haut.
- p. 201, note 1, l. 8 : < mot-rimes > → < mots-rimes >.
- p. 202, note 2, avant < et non >, ajouter : < ou [jer] : [ier], ou [jer] : [ier], >.
- p. 204, l. 4 : < 1724 > → < 1684 >.
- p. 206, l. 16 : < A l'inverse > → < Réciproquement >.
- p. 207, l. 9 a.f. : < 1972 > → < 1972 [1885] >.

¹ Les deux [r] dans cette transcription phonétique sont sens dessus-dessous. Je n'ai pas les polices ou les logiciels qui me permettraient de les présenter de cette manière.

- p. 212, l. 3 : < (note 38) > → < (p. 210, note 3) >.
- p. 213, note 2, l. 1 : < 1724 > → < 1684 >.
- p. 217, entrée « MORIN », ligne 1 : < Yves-Charles > → < Yves Charles >.

[09. Évocation]

« Évocation et cognition. À propos d'un ouvrage récent », *Travaux de linguistique*, 51, 2005:2, Bruxelles, Duculot, pp. 135-155.

- p. 146, §. 4.4., l. 8 : < des entrées encyclopédiques > → < des entrée(s) encyclopédique(s) >.

[[16. Festschrift]

Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier, Paris, Champion, 2003. « Présentation », pp. 7-31, « Table des matières », pp. 603-604.

- p. 9, §. 3, l. 5 : < Q > → < Q)) >.
- p. 10, §. 2, l. 2 a.f. : < signée > → < signées >.
- p. 17, l. 8 : < P > → < P >.
- p. 18, l. 19 : < presuption > → < presumption >.
- p. 19, l. 12 : < argumantativiste > → < argumentativiste >.
- p. 19, l. 14 : < argumantatives > → < argumentatives >.
- p. 21, l. 13 : < Vicor > → < Victor >.
- p. 26, l. 5 : < l'interrogation... > → < l'interrogation... >.
- p. 30, dernière ligne : ajouter un point à la fin de la ligne.

[17. Colloque]

17. Colloque international : *Typologie des formes poétiques*, Paris, E.H.E.S.S., avril 2005. « Appel à communications », « Programme ».

« Programme » :

- p. 5, l. 5 : < il y > → < il y a >.
- p. 12, l. 9 : < questions raised > → < questions that raised >.
- p. 12, l. 13 : < it would > → < would >.
- p. 21, §. 4, l. 6 : < ede) > → < ede) , >.
- p. 21, §. 5, l. 2 : < spencerien > → < spenserien >.

3.3. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Cette bibliographie rassemble l'ensemble des références des trois volumes, avec les exceptions suivantes :

— les références données pour [02. *Jakobson*] sont uniquement celles pour lesquelles il y a un renvoi à l'intérieur de l'article. La bibliographie qui suit cet article concerne en effet l'ensemble des contributions du n° 110 de *Langue française* ;

— les références constitutives de [03. *Bibliographie*], qui est une bibliographie collégiale qui contient plusieurs références dont je ne suis pas responsable, n'ont pas été reprises.

Le classement séparé des sources premières et des sources secondes est tout relatif, certaines publications regroupant la publication et l'étude de poèmes. Ainsi, il est clair que des ensembles comme Bornecque (1959), Delage (1994), Murphy (2000), Pakenham (1996), Régamey (1983 [1896]), Roubaud (1998), Ughetto (2005) ou Verlaine (2005) auraient pu figurer parmi les sources premières. La bipartition de la bibliographie permet néanmoins de se faire une idée des corpus sur lesquels j'ai travaillé.

Chaque référence est suivie de numéros entre parenthèses. Il s'agit des numéros qui ont été attribués à chacun des articles ou travaux constituant l'annexe. Le numéro zéro renvoie à la synthèse (tome 1 du présent travail). La mention de ces numéros signale que le travail auquel ils renvoient mentionnait dans sa bibliographie l'article ou livre référencé.

Sources premières

APOLLINAIRE, Guillaume (1992) : *Apollinaire enregistré et filmé en 1914*, Marseille, André Dimanche Editeur. (1)

BANVILLE, Théodore de (1842) : *Les Cariatides*, Paris, Pilout. (0)

— (1994) : *Œuvres poétiques complètes. Edition critique*, tome IV, *Les Exilés*, texte établi, notice, variantes et notes par François BRUNET, *Améthystes*, texte établi, notice, variantes et notes par François BRUNET, *Les Princesses*, texte établi, notice variantes et notes par Eileen SOUFFRIN-LE BRETON, Paris, Champion. (5)

— (1995) : *Œuvres poétiques complètes*, édition critique, Tome III, *Odes funambulesques*, Texte établi, Notice, Variante [*sic*] et Notes par Peter J. Edwards, Paris, Champion. (8)

— (1996) : *Œuvres poétiques complètes*, tome II, *Les Stalactites*, Texte établi, Notice, Variantes et Notes par Eileen Souffrin-Le Breton, *Odelettes*, Texte établi, Notice, Variantes et Notes par Peter S. Hambly, *Le Sang de la Coupe*, Texte établi, Notice, Variantes et Notes par Rosemary Lloyd, Paris, Champion. (6, 8)

— (1998) : *Œuvres poétiques complètes*, édition critique publiée sous la direction de Peter J. Edwards, Tome V, *Occidentales*, *Rimes dorées*, Textes établis, Notices, Variantes et Notes par Peter J. Edwards, Paris, Champion. (8)

— (2000 [1842]) : *Œuvres poétiques complètes*, édition critique publiée sous la direction de Peter J. Edwards, Tome I, *Les Cariatides*, Textes établis, Notices, Variantes et Notes par Peter S. Hambly, Avec une préface à l'édition critique par Edgard Pich, Paris, Champion. (8)

- BARBIER, Auguste (1973 [1832]) : *Il Pianto suivi de Iambes*, Genève, Slatkine reprints. (0)
- BAUDELAIRE, Charles (1972 [1861]) : *Les Fleurs du Mal*, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. 'Poésie'. (4, 5, 6, 14)
- BRIZEUX, Auguste (1852) : *Primel et Nola*, Paris, Garnier. (0)
- (1853) : *Marie. La fleur d'or. Primel et Nola*, Paris, Garnier. (0)
- (1855) : *Histoires poétiques*, Paris, Victor Lecou. (0)
- (1860) : *Œuvres complètes de Auguste Brizeux*, précédées d'une notice par Saint-René Taillandier, tome premier, *Marie — Les Bretons — La Harpe d'Armorique — Sagesse de Bretagne*, Paris, Michel Levy Frères. (0)
- (1860) : *Œuvres complètes de Auguste Brizeux*, précédées d'une notice par Saint-René Taillandier, tome second, *La fleur d'or — Histoires poétiques — Cycle — Poétique nouvelle*, Paris, Michel Lévy Frères. (0, 5, 14)
- COPPÉE, François (1871) : « Promenades et intérieurs », *Le Monde illustré*, 743, 8 juillet. (9)
- (1874) : *Le Cahier rouge*, Paris, Lemerre. (9)
- (1875) : *Poésies de François Coppée. 1869-1874*, Paris, Lemerre. (9)
- (1881) : *Contes en vers et Poésies diverses*, Paris, Lemerre. (9)
- (1888) : *Œuvres complètes, Poésies — tome III*, Paris, L. Hébert. (9)
- CORNEILLE, Pierre (1644) : *Le Menteur*, comédie, Paris, Antoine de Sommerville & Augustin Courbe. (11)
- (1682) : *Le théâtre de P. Corneille*, revue & corrigé par l'Autheur, 4 volumes, Paris, Guillaume de Luyne. (11)
- (1857) : *Œuvres complètes de P. Corneille*, Nouvelle édition, revue et annotée par M. J. Taschereau, 2 volumes, Paris, Jannet. (11)
- (1862) : *Œuvres de P. Corneille*, tomes 1 à 7 [Théâtre], Nouvelle édition revue sur les plus anciennes impressions et les autographes, et augmentée de morceaux inédits, de variantes, de notices, de notes, d'un lexique des mots et locutions remarquables, d'un portrait, d'un fac-simile, etc., par M. Ch. Marty-Laveaux, Paris, Hachette. (11)
- CROS, Charles (1879) : *Le coffret de santal*, Paris, Tresse Editeur. (9)
- DECAUNES, Luc (1977) : *La Poésie Parnassienne de Gautier à Rimbaud*, anthologie, Paris, Seghers. (5)
- DELVAILLE, Bernard (1991) : *Mille et cent ans de poésie française. De la Séquence de Sainte-Eulalie à Jean Genet*, Paris, Robert Laffont, 'Bouquins'. (15)
- DESBORDES-VALMORE, Marceline (1973) : *Les œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore*, édition complète établie et commentée par M. Bertrand, 2 vol., Presses Universitaires de Grenoble. (15)
- Dixains réalistes* (2000), [fac-simile de l'édition de 1876, suivi d'une étude de Michael Pakenham], [s.l.], Editions des Cendres. (9)
- FLOUPETTE, Adoré [Henri BEAUCLAIR & Gabriel VICAIRES] (1995) : *Les Déliquescences. Poèmes décadents d'Adoré Floupette. Avec sa vie par Marius Tabora*, Bassac, Plein Chant [Fac-similé de l'édition de 1885]. (0)
- Gazette rimée (La)* (1867), Paris, Lemerre : n° 1 (20 février), n° 2 (20 mars), n° 3 (20 avril), n° 5 (20 juin). (0, 8)

- HÉRÉDIA, José-Maria de (1989) [1893] : *Les Trophées*, édition présentée, établie et annotée par Anny Detalle, Paris, Gallimard, 'Poésie/Gallimard' (6)
- HUGO, Victor (1985) : *Œuvres complètes. Poésie I*, Présentation de Claude Gély, Paris, Laffont, 'Bouquins'. (15)
- LAMARTINE, Alphonse de (1981) : *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques*, suivies de *Poésies diverses*, édition de Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, coll. 'Poésie'. (4)
- LAUTRÉAMONT / NOUVEAU, Germain (1970) : *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade'. (9)
- MALLARMÉ, Stéphane (1998) : *Œuvres complètes, I*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade'. (6)
- MARSOLLEAU, Louis (1886) : *Les baisers perdus*, Paris, Lemerre. (9)
- MARY, André (1967) : *Anthologie poétique française. Moyen Age II*, Paris, Garnier-Flammarion. (15)
- MOLINET, Jean (1936 [1531]) : *Les faitz et dictz de Jean Molinet*, publiés par Noël Dupire, Tome I, Paris, Société des anciens textes français. (15)
- MUSSET, Alfred de (1957) : *Poésies complètes*, édition établie et annotée par Maurice Allem, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade'. (0)
- Parnasse contemporain. Recueil de vers nouveaux. II. 1869-1871* (1971), Genève, Slatkine. (9)
- PIA, Pascal, éd. (1981) : *Album zutique*, Fac-similé du manuscrit original, Présentation, transcription typographique et commentaires, Réimpression de l'édition de Paris [1961], Genève/Paris, Slatkine. (5, 9)
- RIMBAUD, Arthur (1999) : *Œuvres complètes, I, Poésies*, Edition critique avec introduction et notes par Steve Murphy, Paris, Champion. (8)
- (2002) : *Œuvres complètes, IV, Fac-similés*, Édition critique avec introduction et notes de Steve Murphy, Paris, Champion. (8)
- RIQUER, Martín de (1989) [1^{ère} éd. : 1975] : *Los trovadores. Historia literaria y textos*, tomo I, Barcelone, Ariel. (5)
- ROCHER, Fernand de (1889) : « Dizain », *Le Schah noir* [sic]¹, huitième année, samedi 3 août, p. 1373. (0)
- ROUBAUD, Jacques (1971) : *Les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris, Seghers. (5)
- VALADE, Léon (1872) : *Petite anthologie du salon de 1872*, Bibliothèque municipale de Bordeaux, fond Valade, MS 1646. (0)
- [s.d.] : *Papiers de Léon Valade. "Gazette rimée. Notes en vue d'une publication"*, Bibliothèque Municipale de Bordeaux, MS 1646. (8)
- VELTER, André, éd. (1996) : *Les Poètes du Chat Noir*, Paris, Gallimard, 'Poésie/Gallimard'. (9)

¹ *Sic*. Les responsables de la revue ont eu la fantaisie d'imprimer, ce jour-là, le titre de leur revue sous cette forme. BNF : MICROFILM M-257, 1889-1891.

- VERLAINE, Paul (1885) : « Lunes I », *Lutèce*, quarantième année, n° 174, Du 24 au 31 mai, p. 3. (9)
- (1913) : *Sagesse*, Manuscrit remis, en 1880, à la Société de Librairie catholique, pour l'impression de la première édition [fac-similé], avertissement d'Ernest Delahaye, portrait d'après Eugène Carrière, Paris, Messein, coll. 'Les manuscrits des maîtres'. (5)
 - (1959) : *Œuvres complètes de Paul Verlaine*, Tome premier, Édition présentée dans l'ordre chronologique, établie d'après les manuscrits et les textes authentiques avec des variantes, des documents inédits et une annotation originale, Introduction d'Octave Nadal, Études et notes de Jacques Borel, Texte établi par H. de Bouillane de Lacoste et Jacques Borel, [s.l.], Le Club du meilleur livre, coll. 'Le Nombre d'or'. (8, 9)
 - (1960) : *Œuvres complètes de Paul Verlaine*, tome deuxième, Édition présentée dans l'ordre chronologique, établie d'après les manuscrits et les textes authentiques avec des variantes, des documents inédits et une annotation originale, Introduction d'Octave Nadal, Études et notes de Jacques Borel, Texte établi par H. Bouillane de Lacoste et Jacques Borel, Le Club du meilleur livre, coll. 'Le Nombre d'or'. (5, 6 [errata])
 - (1989 [1962]) : *Œuvres poétiques complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de La Pléiade'. (5, 6, 8, 14)
 - (1991 [1891]) : *Choix de poésies* [fac-similé de l'édition de 1891], Paris, Grasset. (9)
 - (1992) : *Œuvres poétiques complètes*, Édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, coll. 'Bouquins'. (5, 8)
 - (1995 [1969]) : *Œuvres poétiques*, textes établis avec chronologie, introductions, notes, choix de variantes et bibliographie, par Jacques Robichez. Édition revue et corrigée, Mise à jour bibliographique (1995), Paris, Classiques Garnier. (5, 6, 14)
 - (1997) : *Nos murailles littéraires*, textes retrouvés, présentés et annotés par Michaël Pakenham, Paris, L'échoppe. (5, 8)
 - (2000) : *Fêtes galantes* précédé de *Les Amies* et suivi de *La Bonne Chanson*, édition critique établie, annotée et présentée par Olivier Bivort, Paris, Le livre de poche. (9, 14)
- VERMERSCH, Eugène (1873) : « Les parodies littéraires », *Le Grelot*, 3 août, p. 3. (9)
- VOISSET, Georges (1997) : *Histoire du genre pantoun. Malaisie Francophonie Universalie*, Paris/Montréal, L'Harmattan. (8)
- WALCH, G. [s.d., postérieur à 1906] : *Anthologie des poètes français contemporains*, tome deuxième, Paris/Leyde, Delagrave/Sijthoff. (9)
- ZUMTHOR, Paul (1978) : *Anthologie des grands rhétoriciens*, Paris, U.G.E., coll. '10/18'. (15)

Sources secondes

- ABASTADO, Claude (1972) : « Lecture inverse d'un sonnet nul », *Littérature*, 6, pp. 78-85. (6)

- ABID, Wafa (2000) : « Le dizain naturaliste : François Coppée », in C. BECKER & A.-S. DUFIEF, éds., *Relecture des « petits » naturalistes*, Nanterre, Université Paris X, pp. 405-420. (9)
- ABID DHOUIB, Wafa (2002) : *Les enjeux du prosaïsme : Tensions et crise du poétique. Autour de Paul Verlaine et François Coppée*, thèse de doctorat, Université Paris III. (9)
- ADAM, Jean-Michel (1992) : *Pour lire le poème*, 4^e édition, De Boeck-Duculot, Bruxelles/Paris/Louvain-la-Neuve. (2)
- (1992) : *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 'Université'. (4)
- (1996) : « L'argumentation dans le dialogue », *Langue française*, 112, Paris, Larousse, pp. 31-49. (4)
- AÏSSAOUI, Zoubida (2001) : *Analyse linguistique d'un poème de Verlaine, « Il pleure dans mon cœur »*, Romances sans paroles, *Ariettes oubliées, III*, mémoire de maîtrise dirigé par Jean-Louis AROUI, Saint-Denis, Université Paris VIII, Sciences du Langage. (0)
- ANDLER, Daniel, éd. (1992) : *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Gallimard, 'folio'. (1)
- ANTONELLI, Roberto (1984) : *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani. (13)
- (1989) : « L'“invenzione” del sonetto », in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, I, Modena, Mucchi Editore, pp. 35-75. (13)
- (1999) : « “Rimique” et poésie », in D. BILLY éd., *Métriques du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris / Montréal, L'Harmattan, pp. 1-14. (7)
- AQUIEN, Michèle (1993) : *La versification appliquée aux textes*, Paris, Nathan, coll. '128'. (7, 8)
- (1993) : *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de Poche. (7)
- (1995 [1990]) : *La versification*, Paris, P.U.F., 'que sais-je', 3^e édition corrigée. (5, 7)
- AQUIEN, Michèle / HONORÉ, Jean-Paul (1997) : *Le renouvellement des formes poétiques au XIX^e siècle*, Paris, Nathan Université, coll. '128'. (5)
- ÁRNASON, Kristján (2006) : « The rise of the quatrain in Germanic : musicality and word based rhythm in eddic meters », in B. E. DRESHER & N. FRIEDBERG, eds, *Formal Approaches to Poetry. Recent Developments in Metrics*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, pp. 151-169. (0)
- AROUI, Jean-Louis (1993) : « Linguistique et sciences cognitives : Aristote ou Platon ? D'un adepte confronté à l'avocat du diable », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 22, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 125-136. (0, 1, 2, 4, 5)
- (1993) : « Forme strophique et sens chez Verlaine », *Poétique*, 95 'Le vers, la strophe', Paris, Seuil, pp. 277-299. (0)
- (1994) : « Le monostiche verlainien », *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 108-128. (0)
- (1994) : « Poétique des strophes verlainiennes : analyse métrique et comparée » [présentation de ma thèse, alors en préparation], *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 192-193. (0)
- (1994) : « La poésie scaldique : présentation », *Mezura*, 31, Paris, Publications Langues'O, 17 pp. (0, 7)

- (1995) : « Critique de la strophe mazaleyrienne », *Le Français Moderne*, 63 : 1, Paris, C.I.L.F., pp. 72-84. (0)
- (1995) : « Les strophes : principes de formalisation », *Poétique et métrique*, 1, Rapports de recherches de l'URA 1720 - Axe Poétique, Paris, C.N.R.S., pp. 54-98. (0)
- (1996) : « Rimbaud : les rimes d'une *Larme* », *Parade sauvage*, 13, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 24-44. (0, 4, 7, 12, 13)
- (1996) : Compte-rendu de A. FONGARO, *Segments métriques dans la prose d'« Illuminations »*, *Parade sauvage*, 13, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 156-159. (0)
- (1996) : « L'interface forme/sens en poétique (post-)jakobsonienne », *Langue française*, 110, Paris, Larousse, mai, pp. 4-15 (bibliographie collective pp. 118-125). (0, 10)
- (1996) : « Quand Verlaine écrit des dizains : les "coppées" », *L'école des Lettres II*, pp. 136-151. (0, 9)
- (1996) : « Le distique verlainien », *Revue Verlaine*, 3-4, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 75-88. (0)
- (1996) : *Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat régime unique, Saint-Denis, Université Paris VIII. (0, 4, 5, 7, 8, 12, 13, 14)
- (1997 [s. d.]) : « Prolégomènes à une grammaire des strophes », in C. VETTERS, éd., *Actes de la Première rencontre de jeunes linguistes [17 et 18 mars 1995]*, Dunkerque, Université du littoral, Centre d'Études Linguistiques, pp. 1-10. (0)
- (1998) : « Pour la poétique jakobsonienne : essai de microanalyse des "Mewlips" », in E. J. KLOCZKO, éd., *Tolkien en France*, [s.l.], A.R.D.A., pp. 57-74. [publié sans l'autorisation de l'auteur]. (0)
- (1999) : Compte-rendu de B. de CORNULIER, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, *Le Français Moderne*, 67 : 1, Paris, C.I.L.F., pp. 94-100. (0)
- (1999) : Compte-rendu de G. LOTE, *Histoire du vers français*, tome IX, *Le XVIII^e siècle III, Les genres et les formes. La versification. Du classicisme au romantisme*, *Le Français Moderne*, 67 : 1, Paris, C.I.L.F., pp. 101-105. (0, 14)
- (2000) : Compte-rendu de I.-R. CHOI-DIEL, *Evocation et cognition. Le reflet dans l'eau en poésie et en musique à la fin du XIXe et au début du XXe siècle*, thèse de doctorat, *Revue Verlaine*, 6, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 225-230. (0)
- (2000) : « Les tercets verlainiens », in J.-M. GOUVARD & S. MURPHY, éd., *Verlaine à la loupe* (Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996), Paris, Champion, pp. 225-242. (0)
- (2000) : « Bibliographie », in M. MURAT, éd., *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 373-397. [En collaboration avec Michel MURAT, Jean-Michel GOUVARD, Benoît de CORNULIER]. (0)
- (2000) : « Nouvelles considérations sur les strophes », *Degrés*, 104, pp. e1-16. (0, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 14, 15)
- (2001) : Compte-rendu de M. UEDA, *Les alexandrins de Rimbaud : mètre et rythme*, thèse de doctorat, *Parade sauvage*, 17-18, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 386-393. (0)

- (2002) : « Métrique des sonnets verlainiens », *Revue Verlaine*, 7-8, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud. pp. 149-268. (0, 6, 8, 12, 14)
- (2002) : Compte-rendu de J.-M. GOUVARD, *Critique du vers*, *Revue Verlaine*, 7-8, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 299-314. (0)
- (2002) : « In Memoriam Nicolas Ruwet, 1933-2001 », *Le Français Moderne*, 70:1, Paris, C.I.L.F., pp. 109-111. [En collaboration avec A. ZRIBI-HERTZ]. (0)
- (2003), éd. : *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, 608 pp. (0)
- (2003) : « Présentation », in J.-L. AROUI, éd., *Le sens et la mesure. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, pp. 7-12. (0)
- (2003) : « Hyper-rime et métrarime en poésie française au XIX^e siècle », in J.-L. AROUI, éd., *Le sens et la mesure. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, pp. 415-440. (0, 7)
- (2004) : Compte-rendu de I.-R. CHOI-DIEL, *Évocation et cognition. Reflets dans l'eau*, *Revue Verlaine*, 9, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 314-322. (0)
- (2005) : « Rime et richesse des rimes en versification française classique », in M. MURAT, éd., *Poétique de la rime*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 179-218. (0, 5, 6, 11, 15)
- (2005) : Compte-rendu de M. MURAT, *L'art de Rimbaud*, *Le Français Moderne*, 73:2, Paris, C.I.L.F., pp. 273-275. (0)
- (2005) : « Éditer les "dizains réalistes" », *Degrés*, 121-122, Bruxelles, pp. g-1-23. (0)
- (2005) : « Évocation et cognition. À propos d'un ouvrage récent », *Travaux de linguistique*, 51:2, Bruxelles, Duculot, pp. 135-155. (0)
- (à paraître) : « Les triolets de Verlaine : métrique, datation, attributions », à paraître dans la *Revue des Sciences Humaines*, numéro spécial 'Forces de Verlaine', sous la direction de Yann FRÉMY. (0)
- (à paraître) : « Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine. Gros plan sur une thèse récente », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 5. (0, 7)
- (à paraître) : « Remarques métriques sur le sonnet français », *Studi francesi*, 147, septembre-décembre 2005. (0, 4, 5, 11, 13, 14)
- (à paraître), ed. : *Towards a Typology of Poetic Forms*. (0)
- (à paraître) : « Metrical Structure of the European Sonnet », à paraître dans J.-L. AROUI, ed., *Towards a Typology of Poetic Forms*. (0, 14, 15)
- (à paraître) : « "L'Allée" : sonnet renversé ou rimes mêlées ? Réponse à Alain Chevrier », à paraître dans *Revue Verlaine*, 10, 2006. (0)
- (à paraître) : « Métrique, perception et valeurs culturelles du XIV^e au XVI^e siècles : le dizain "marotique" », tapuscrit. (0, 12)
- (en préparation) : *Bibliographie critique et chronologique des études sur la strophe française : 1900-2003*. (0)
- (en préparation) : *Verlaine, l'architecture du poème*. (0)
- (en préparation) : *Une forme, un genre : le « coppée » ou dizain réaliste. Histoire et anthologie*. (0)
- (en préparation) : *Introduction à la Poétique du français* (manuel). (0)
- (en préparation) : *Essais de métrique française et comparée. Superstructures métriques*. (0)
- (en préparation) : « Apollinaire : L'Adieu ». (0)

- ASSELINÉAU, Charles (1875) : « Histoire du sonnet », *Le livre des Sonnets. Quatorze dizains de sonnets choisis*, Paris, Lemerre, pp. v-xxxvii. (5, 12)
- ATTRIDGE, Derek (1987) : « Closing statement : linguistics and poetics in retrospect », *The linguistics of writing : arguments between language and literature*, Manchester University Press, pp. 15-32. (2)
- (1989) : « Linguistic Theory and Literary Criticism : *The Rhythms of English Poetry revisited* », in P. KIPARSKY & G. YOUMANS, eds, *Phonetics and Phonology*, 1, *Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press, pp. 183-199. (0)
- BALMAS, Enea / GIRAUD, Yves (1986) : *Littérature française. 2. De Villon à Ronsard. XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Arthaud. (15)
- BANTI, Giorgio / GIANNATTASIO, Francesco (1996) : « Music and metre in Somali poetry », in R.J. HAYWARD & I.M. LEWIS, eds, *Voice and Power. The Culture of Language in North-East Africa (African Languages and Cultures, supplement, 3)*, Oxford, Oxford University Press, pp. 83-127. (0)
- (2004) : « Poetry », in A. DURANTI, ed, *A Companion to Linguistic Anthropology*, Malden/Oxford, Blackwell, pp. 290-320. (0)
- BANVILLE, Théodore de (1935 [1871]) : *Petit traité de poésie française*, Paris, Fasquelle, Bibliothèque Charpentier. (8)
- (1972 [1871]) : *Œuvres*, VIII, *Petit traité de poésie française*, Genève, Slatkine. (14)
- BARRA JOVER, Mario (2000) : « Constatation et induction face aux corpus diachroniques : le problème du N+1 texte », *Les Cahiers Forell*, 14, Université de Poitiers, pp. 7-21. (11)
- BAUDOUX, Luce (1962) : « Linguistique structurale et poésie. Le langage poétique de Paul Valéry », *Logique et Analyse*, 19, pp. 122-141. (2)
- BAUER, Franck (1992) : « Larme », mns, inédit. (0, 1)
- (2003) : « Une voix et un paysage triste. Prosodie, syntaxe et strophe dans deux poèmes sans strophes », in J.-L. AROUI, éd., *Le sens et la mesure. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, pp. 351-364. (10)
- BAUQUIER, J. (1881) : « Le premier sonnet fait par un français », *Revue des langues romanes*, tome cinquième de la troisième série, pp. 65-70. (13)
- BEAUDOUIN, Valérie (2000) : *Rythme et rime de l'alexandrin classique. Etude empirique des 80 000 vers du théâtre de Corneille et Racine*, thèse de doctorat en sciences du langage, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2 vol. (5, 11)
- (2002 [2000]) : *Mètre et rythmes du vers classique. Corneille et Racine*, Paris, Champion, coll. 'Lettres Numériques'. (0, 6, 7, 11)
- BELLENGER, Yvonne, éd. (1988) : *Le sonnet à la Renaissance*, Actes des troisième journées rémoises, 17-19 janvier 1986, Paris, Aux amateurs de livres. (12, 13)
- BELLOUR, Raymond (1971) : « L'ethnologue, le linguiste et les chats », *Magazine littéraire*, 58, novembre, pp. 17-18. (2)
- (1973) : « Critique et sémiologie. Entretiens avec Gérard Genette et Nicolas Ruwet », *Magazine littéraire*, 75, avril, pp. 37-40. (2)
- BELTRAMI, Pietro G. (2003) : « Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti », *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, Sevilla, pp. 7-35. (13)
- BENVENISTE, Émile (1966) : *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard. (11)

- BERCOT, Martine, éd. (1998) : *Verlaine 1896-1996*, Actes du colloque international des 6-8 juin 1996, Paris, Klincksieck. (5)
- BIADENE, Leandro (1977 [1888]) : *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Firenze, Casa editrice le lettere. (13)
- BILLY, Dominique (1984) : « La nomenclature des rimes », *Poétique*, 57, pp. 64-75. (1, 7)
- (1989) : *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section Française de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes. (0, 1)
- (1989) : « Quelques apports récents à la métrique française », *Bulletin de la société de linguistique de Paris*, tome LXXXIV, Paris, Klincksieck, pp. 283-319. (7, 11)
- (1992) : « L'analyse distributionnelle des vers césurés dans la poésie lyrique médiévale occitane et française », in G. GOUIRAN, éd., *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, tome II, actes du IIIème congrès international de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, Montpellier, Centre d'Etudes Occitanes de l'Université de Montpellier / S.F.A.I.E.O., pp. 805-828. (5)
- éd. (1999) : *Métriques du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris/Montréal, L'Harmattan. (7)
- (2000) : « La rime androgyne. D'une métaphore métrique chez Verlaine », in M. MURAT, éd., *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 297-347. (0, 5, 6, 7)
- (2000) : « Le nombre de la rime », *Degrés*, 104, pp. f1-24. (0, 5, 6, 7)
- BILLY, Dominique / CORNULIER, Benoît de / GOUVARD, Jean-Michel, éd. (1993) : *Langue française*, 99, 'Métrique française et métrique accentuelle', Paris, Larousse. (0)
- BIVORT, Olivier (2002) : « Éditer *Cellulairement* », *Revue Verlaine*, 7-8, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 31-53. (9)
- BOBILLOT, Jean-Pierre (1991) : *Recherches sur la crise d'identité du vers dans la poésie française. 1873-1913*, Thèse de doctorat d'état ès Lettres, Université de Paris III. (1)
- (1992) : « Le vers la lettre. - des 'rimes grammaticales' au 'poème littéral'- », *Ritm*, 3, Nanterre, Université de Paris X, pp. 45-76. (1)
- (1993) : « Entre mètre & non-mètre : le "décasyllabe" chez Verlaine », *Revue Verlaine*, 1, pp. 179-200. (5)
- (1994) : « De l'anti-nombre au quasi-mètre et au non-mètre : le "hendécasyllabe" chez Verlaine », *Revue Verlaine*, 2, pp. 66-86. (5)
- BOHAS, Georges / PAOLI, Bruno (1997) : *Aspects formels de la poésie arabe*, T.1, *La métrique classique*, Toulouse, AMAM. (2)
- BOISSIÈRE, Claude de (1972 [1554]) : *Art poétique reduit et abrege — L'art d'arythmetique*, Genève, Slatkine. (8)
- BONNEFOY, Claude (1966) : « La linguistique va-t-elle devenir la science des sciences ? Un entretien avec Roman Jakobson le fondateur du structuralisme », *Arts & Loisirs*, 20, 9-16 fév., pp. 10-11. (2)
- BORNECQUE, Jacques-Henry (1959) : *Lumières sur les Fêtes galantes de Paul Verlaine*, Paris, Nizet. (14)
- BOYER, Régis (1990) : *La poésie scaldique*, Paris, Éditions du Porte-Glaive. (2)

- BROGAN, T.V.F. (1993) : « Prosody », in A. PREMINGER & T.V.F. BROGAN, eds, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 982-994. (0)
- BROGAN, T. V. F. (1993) : « Volta », in A. PREMINGER & T. V. F. BROGAN, eds., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, p. 1367. (12, 13)
- BROGAN, T. V. F. / SCOTT, Clive / CHANG Kang-i Sun / ALLEN, Roger M. A. / HANAWAY, William L. (1993) : « Rhyme », in A. PREMINGER & T. V. F. BROGAN, eds., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 1052-1064. (7)
- BROGAN, T. V. F. / ZILLMAN Lawrence J. / SCOTT Clive, (1993) : « Sonnet », in A. PREMINGER & T. V. F. BROGAN, eds., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 1167-1170. (12, 13)
- BROWN, Edward J. (1987) : « Roman Jakobson: The Unity of His Thought on Verbal Art », in K. POMORSKA, E. CHODAKOWSKA, H. MCLEAN, B. VINE, eds., *Language, Poetry and Poetics. The Generation of the 1890s : Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij*, Proceedings of the first Roman Jakobson Colloquium, at the Massachusetts Institute of Technology, (October 5-6, 1984), Berlin/New York/Amsterdam, Mouton de Gruyter, pp. 233-256. (0)
- BUFFARD-MORET, Brigitte (1997) : *Introduction à la versification*, Paris, Dunod, coll. 'Les topos'. (7)
- (2003) : « La chanson marotique : essai de définition de la chanson dans la poésie française du XVI^e siècle », in J.-L. AROUI, éd., *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, pp. 441-457. (0)
- (2004) : *De l'analyse du vers à l'histoire de la chanson poétique. Questions de versification et de stylistique*, Dossier de candidature au diplôme d'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Nantes. (0, 15)
- BURON, Emmanuel (2000) : « Verlaine et les mots de la tradition poétique : note à propos du titre "Sonnet boiteux" », *Revue Verlaine*, 6, pp. 31-36. (5)
- CADIOT, Pierre / NEMO, François (1997) : « Propriétés extrinsèques en sémantique lexicale », *Journal of French Language Studies*, 7, Cambridge University Press, pp. 127-146. (4)
- CARVALHO, Joaquim Brandão de (2004) : « La valeur d'un phonème est-elle universelle ? Réflexions sur une évolution récente en phonologie », tapuscrit, inédit, 12 pp. (0)
- CATACH, Nina (1986) : *L'orthographe française. Traité théorique et pratique*, Paris, Nathan. (1)
- CHAMBON, Jean-Pierre (1983) : « Quelques remarques sur la prononciation de Rimbaud, d'après les "coppées" IV à IX de Verlaine », *Circeto. Revue d'études rimbaldiennes*, 1, Paris, pp. 6-12. (5)
- CHASLE, Nathalie (2004) : *Approche perceptuelle des adaptations d'emprunts et le rôle de l'orthographe*, mémoire de maîtrise dirigé par Sharon PEPPERKAMP, Saint-Denis, Université Paris VIII, Sciences du Langage. (0)
- CHATAIGNÉ, Henriette (1994) : « A propos d'une "règle" de la chanson française », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 2, Université de Nantes, pp. 92-102. (1)

- CHATAIGNÉ, Henriette / CORNULIER, Benoît de (1994) : « Recette du triolet », *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, 2, Université de Nantes, Centre d'études Métriques, pp. 108-110. (8)
- CHATELAIN, Henri (1974 [1907]) : *Recherches sur le vers français au XV^e siècle. Rimes, mètres et strophes*, Genève, Slatkine. (0, 8, 15)
- CHAUVEAU, Jean-Pierre / CORNULIER, Benoît de (1992) : *Poésies complètes de Tristan*, relevé métrique, base de données M.S. Works 4.0, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, Centre d'Etudes Métriques. (14)
- CHEN, Matthew Y. (1979) : « Metrical Structure : Evidence from Chinese Poetry », *Linguistic Inquiry*, 10:3, pp. 371-420. (0)
- CHEVALIER, Jean-Claude (1997) : « Trubetzkoy, Jakobson et la France, 1919-1939 », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 33-46. (0)
- CHEVRIER, Alain (1996) : *Le sexe des rimes*, Paris, Belles lettres, coll. 'Architecture du verbe'. (5, 6, 11)
- (2004) : « L'Allée n'est pas un sonnet : réfutation d'une hypothèse », *Revue Verlaine*, 9, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 124-133. (0, 14)
- (2005) : « Iconicité et symétrie : inversion et autres variations strophiques du sonnet chez Auguste Brizeux », *Poétique*, 143, Paris, Seuil, pp. 323-342. (0, 14)
- CHOI-DIEL, In-Ryeong (1998) : *Evocation et cognition. Le reflet dans l'eau en poésie et en musique à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle*, thèse de doctorat régime unique, linguistique générale, Saint-Denis, Université Paris VIII. (10)
- (2001) : *Evocation et cognition. Reflets dans l'eau*, préface de Marc Dominicy, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. 'Sciences du langage', 2001. (0, 10)
- CHOMSKY, Noam (1990) : « Sur la nature, l'utilisation et l'acquisition du langage », trad. de J.-Y. Pollock, *Recherches linguistiques de Vincennes*, 19, pp. 21-44. (10)
- COATES, Carrol F. (1988) : *Relevé métrique des poésies de Théophile Gautier*, tapuscrit, Nantes, Centre d'Etudes Métriques, 18 pp. (5, 14)
- COHEN, Jean (1966) : *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion. (1)
- COLLETET, Guillaume (1965 [1658]) : *L'art Poétique*, I, *Traité de l'épigramme et traité du sonnet*, texte établi et Introduction par P.A. Jannini, Genève/Paris, Droz/Minard. (12)
- COQUET, Jean-Claude (1972) : « Poétique et linguistique », in A. J. GREIMAS, éd., *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, pp. 26-44. (2)
- CORNULIER, Benoît de (1977) : « Le remplacement d'e muet par "è" et la morphologie des enclitiques », in Ch. ROHRER, éd., *Actes du Colloque franco-allemand de Linguistique théorique*, Tubingen, Max Niemeyer Verlag, pp. 155-180. (6)
- (1981) : « H-aspirée et la syllabation. Expressions disjonctives », in D.L. GOYVAERTS, ed., *Phonology in the 1980's*, Gand, E. Story-Scientia, pp. 183-230. (6, 11)
- (1981) : « La rime n'est pas une marque de fin de vers », *Poétique*, 46, Paris, Seuil, pp. 247-256. (7)
- (1982) : « La cause de la rime. Réponse à Jean Molino et Joëlle Tamine », *Poétique*, 52, Paris, Seuil, pp. 499-508. (7)
- (1982) : *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. 'Travaux Linguistiques'. (0, 2, 5, 11)

- (1983) : « Note sur la chanson de Musset *A Saint-Blaise* ; en complément d'une analyse de Nicolas Ruwet », *Le Français Moderne*, 51:1, Paris, C.I.L.F., pp. 28-35. (0)
- (1985) : « Rime 'riche' et fonction de la rime. Le développement de la rime 'riche' chez les romantiques », *Littérature*, 59, pp. 115-125. (1, 6, 7)
- (1986) : *Poésies complètes de Victor Hugo*, relevé métrique, base de données MS Works 2.0 sur Macintosh, Nantes, Centre d'Etudes Métriques. (1, 9, 14)
- (1986) : « Versifier : le code et sa règle », *Poétique*, 66, Paris, Seuil, pp. 191-197. (2, 7)
- (1986) : « Sur la notion de consonne et de syllabe en français », *Linguisticae Investigationes*, X:2, pp. 275-287. (0)
- (1987) : *Les Fleurs du Mal de Baudelaire*, relevé métrique, base de données MS Works 2.0 sur Macintosh, Nantes, Centre d'Etudes Métriques. (1, 5, 14)
- (1988) : « Conventions de codage des structures métriques : pour une grammaire des strophes », *Le Français Moderne*, 56 : 3/4, pp. 223-242. (10)
- (1988) : « Codage et analyse métriques des strophes classiques — l'exemple des *Contemplations* », *Revue des Lettres Modernes*, série Victor Hugo n° 2 'Linguistique de la strophe et du vers', textes réunis par B. de CORNULIER, J. GARDES-TAMINE et M. GRIMAUD, présentés par Michel Grimaud, Paris, Minard, pp. 79-134. (1, 4)
- (1988) : *Poésies complètes d'Arthur Rimbaud*, relevé métrique, base de données MS Works 2.0 sur Macintosh, Nantes, Centre d'Etudes Métriques. (1)
- (1989) : « Mètre 'impair', métrique insaisissable ? Sur les 'derniers vers' de Rimbaud », in M. DOMINICY, éd., *Le souci des apparences. Neuf études de poésie et de métrique*, éditions de l'Université de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, pp. 75-91. (1)
- (1989) : « Métrique des *Fleurs du Mal* », Actes du colloque Baudelaire *Les Fleurs du Mal de Baudelaire. L'intériorité de la forme*, Paris, CDU / SEDES, pp. 55-76. (12, 13)
- (1989) : « À propos du dizain de Scève. Sur la structure rimique d'un dizain », *L'information grammaticale*, 36, p. 29. (15)
- (1989) : « La Marseillaise et la Marseillaise. Le poème sous le chant », *Poétique*, 77, Paris, Seuil, pp. 113-127. (0)
- (1990) : *Poésies anthumes de Malherbe*, relevé métrique, base de données MS Works 2.0 sur Macintosh, Nantes, Centre d'Etudes Métriques. (1, 14)
- (1992) : « Le rond double du rondeau », *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, 1, Université de Nantes, Centre d'études Métriques, pp. 51-63. (8)
- (1992) : « L'alexandrin zutique métricométrifié », in S. MURPHY, éd., *Rimbaud, cent ans après. Actes du Colloque du Centenaire de la Mort de Rimbaud tenu à Charleville-Mézières 5-10 septembre 1991*, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 83-86. (9)
- (1993) : « Métrique littéraire et métrique de chant : sur une "Chanson pour elle" de Verlaine », *Revue Verlaine*, 1, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 167-178. (0)
- (1993) : « Le système classique des strophes. Hugo 1829-1881 », *Langue française*, 99, Paris, Larousse, pp. 26-44. (14)
- (1994) : « Remarques sur la métrique interne de l'alexandrin au XIXe. A propos de la thèse de Jean-Michel Gouvard », tapuscrit, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, C.E.M., 26 pp. (7, 11)

- (1995) : *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon. (0, 1, 2, 4, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14)
- (1996) : « Pour lire Verlaine : petit essai d'analyse du 4-6 », *L'école des lettres II*, 14, pp. 95-109. (5)
- (1996) : « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », in C. COATES, ed., *Repression and Expression. Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, New York, Washington, D.C./Baltimore, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Vienna, Paris, Peter Lang, pp. 309-337. (0, 8)
- (1997) : « Aspects du papillonnage métrique de La Fontaine dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* non sans un rappel de Maître Clement », *Cahiers du Centre D'Études Métriques*, 3, Université de Nantes, Maison des Sciences de l'Homme Ange Guépin, Centre d'Études Métriques, pp. 73-87. (0, 4, 12, 13)
- (1997) : « Voyelle fondamentale, énonciation pendante et représentation de constituant », tapuscrit, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, C.E.M., 12 pp. (0, 6, 7, 8, 10)
- (1999) : *Petit dictionnaire de métrique*, polycopié, Université de Nantes, Centre d'Études Métriques. (0, 6, 7, 8, 13)
- (2000) : « Rabelais Grand Rhétoricien. L'enchaînement dans l'*Inscription mise sur la grande porte de Thélème* (1534) », *Études rabelaisiennes*, 39, Genève, Droz, pp. 111-124. (15)
- (2000) : « L'invention du "décasyllabe" chez Verlaine décadent. Le 4-6, le 5-5, le mixte, et le n'importe quoi », in J.-M. GOUVARD & S. MURPHY, eds., *Verlaine à la loupe. Colloque de Cerisy. 11-18 juillet 1996*, Paris, Champion, pp. 243-289. (5)
- (2002) : « Pour l'analyse du sonnet dans *Les Fleurs du Mal* », in S. MURPHY, éd., *Lectures de Baudelaire. Les Fleurs du Mal*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 197-236. (12, 13)
- (2003) : « Rime et répétition dans le *Voir Dit* de Machaut (vers 1-1365) », tapuscrit. (0, 15)
- (2005) : « Sébillet contre l'italianisme métrique. À propos de césure et de sonnet français vers 1548 », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2005:1, pp. 189-230. (13)
- (2005) : « Rime et contre-rime en tradition orale et littéraire », in M. MURAT, éd., *Poétique de la rime*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 125-178. (0)
- (à paraître) : « Mini-rythms : on certain minimal chrono-metric forms », in J.-L. AROUI, ed, *Towards a typology of poetic forms*, 11 pp. (0)
- CRYSTAL, David (2003) : *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, fifth edition, Malden/Oxford/Carlton, Blackwell. (13)
- CUÉNOT, Claude (1960) : « Technique et esthétique du sonnet chez Verlaine », *Studi francesi*, IV, pp. 456-471. (5, 14)
- (1963) : *Le style de Paul Verlaine*, Paris, CDU. (5, 14)
- CULLER, Jonathan (1975) : *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, chapter 3, « Jakobson's Poetic Analyses », London, Routledge & Kegan Paul, pp. 55-74. (0)
- CUVELLIER, Ghislaine (1992) : « *Crise de vers* » chez Rimbaud, Montpellier, Université Paul Valéry, mémoire de maîtrise en littérature générale et comparée. (1)

- DAOUDI, Hanane (2002) : *L'expression de la péjoration en français*, mémoire de D.E.A. dirigé par Pierre CADIOT, Saint-Denis, Université Paris VIII, Sciences du Langage. (0)
- DAUTHIE, Xavier (1978) : « La filiation de Husserl », *Cahiers Cistre*, 5, Jakobson, pp. 40-46. (2)
- DELAGE, Roger (1994) : « Chabrier et Verlaine », *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Bibliothèque Rimbaud, pp. 5-30. (5)
- DELAS, Daniel (1973) : « Phonétique, phonologie et poétique chez R. Jakobson », *Langue française*, 19, pp. 108-119. (2)
- (1993) : *Roman Jakobson*, Bertrand-Lacoste, Paris. (2)
- DELBOUILLE, Paul (1968) : « Analyse structurale et analyse textuelle », *Cahiers d'analyse textuelle*, 10, pp. 7-22. (2)
- DELCROIX, Maurice / GEERTS, Walter, éd. (1980) : « *Les chats* » de Baudelaire. *Une confrontation de méthode*, Presses Universitaires de Namur. (2)
- DELENTE, Eliane (1992) : *Le rythme : principe d'organisation du discours poétique*, doctorat de l'Université de Caen : Linguistique française. (7)
- DELL, François (1984) : « L'accentuation dans les phrases en français », in F. DELL, D. HIRST, J.-R. VERGNAUD, éd., pp. 65-122. (11)
- (1989) : « Concordances rythmiques entre la musique et les paroles dans le chant. L'accent de l'e muet dans la chanson française », in M. DOMINICY, éd., *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, éditions de l'Université de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, pp. 121-136. (1)
- (2003) : « Répétitions parallèles dans les paroles et dans la musique des chansons », in J.-L. AROUI, éd., *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, pp. 499-522. (0, 12, 13)
- DELL, François / ELMEDLAOUI, Mohamed (2005) : « Mot, vers et domaine de syllabation dans la chanson chleuhe », tapuscrit, 30 pp. (0)
- DELL, François / HIRST, Daniel / VERGNAUD, Jean-Roger, éd. (1984) : *Forme sonore du langage. Structure des représentations en phonologie*, Paris, Hermann. (11)
- DELVENNE, Sylvie / MICHAUX, Christine / DOMINICY, Marc (2005) : *Oralités. Catégoriser l'impensable. La figure du « musulman » dans les témoignages de rescapés des camps nazis*, Université Libre de Bruxelles, Unité de recherche 'Sources audiovisuelles en histoire contemporaine'. (0)
- DENNES, Maryse (1997) : « L'influence de Husserl en Russie au début du XXème siècle et son impact sur les émigrés russes de Prague », *Cahiers de l'ILSL*, 9, Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne, Université de Lausanne, pp. 47-68. (0)
- DESSONS, Gérard (1995) : *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Dunod, Paris. (2)
- DOMINICY, Marc (1982) : « La poétique de Jakobson », in J. DIERICKX, éd., *Initiation à la linguistique contemporaine*, III, Presses Universitaires de Bruxelles, pp. 42-56. (2)
- (1984) : « Sur la notion d'e féminin ou masculin en métrique et en phonologie », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 12, Saint-Denis, Université Paris VIII, pp. 6-45. (7, 11)
- (1988) : « Y a-t-il une rhétorique de la poésie ? », *Langue française*, 79, Paris, Larousse, pp. 51-63. (2)

- éd. (1989) : *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, éditions de l'Université de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres. (1, 2)
 - (1989) : « Pour une nouvelle lecture de Martin Codax », in M. DOMINICY, éd., *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, éditions de l'Université de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, pp. 137-161. (2)
 - (1989) : « De la pluralité sémantique du langage. Rhétorique et poétique », *Poétique*, 80, Paris, Seuil, pp. 499-514. (2)
 - (1990) : « Prolégomènes à une théorie générale de l'évocation », in M. VANHELLEPUTTE, éd., *Sémantique textuelle et évocation*, Peeters (Brussels Publications in Artistic and Literary Studies, 1), Leuven, pp. 9-37. (2, 10)
 - (1990) : « À propos du sonnet de Dante *Se vedi le occhi miei...*, ou Des périls de la symétrie », in M. VANHELLEPUTTE & L. SOMVILLE, éd., *Isomorfieën in kunst en literatuur*, Peeters, Louvain (Brussels Preprints in Artistic and Literary Studies, IV), pp. 74-88. (2)
 - (1991) : « Sur l'épistémologie de la poétique », *Histoire Epistémologie Langage*, 13/I, pp. 151-174. (2)
 - (1992) : « Pour une théorie de l'énonciation poétique », in W. DE MULDER, F. SCHUEREWEGEN & L. TASMOWSKI, éd., *Énonciation et parti pris*, Actes du colloque de l'Université d'Anvers (5, 6, 7 février 1990), pp. 129-142. (2, 10)
 - (1993) : « Description, définition, évocation. Réflexions préliminaires », in M. VANHELLEPUTTE & L. SOMVILLE, éd., *Mimesis. Théorie et Pratique de la Description Littéraire*, Brussels Publications in Artistic and Literary Studies, vol. 2, Peeters, Leuven, pp. 43-55. (2)
 - (1994) : « Du "style" en poésie », in G. MOLINIÉ & P. CAHNÉ, éd., *Qu'est-ce que le style ?*, P.U.F., Paris, pp. 115-137. (2, 10)
 - (1994) : « La intención poética. Teoría de un género discursivo », *Foro hispánico. Revista hispánica de los Países Bajos*, pp. 89-97. (2)
 - (1994) : « L'évidentialité en poésie », *Projet ARC "Typologie textuelle et Théorie de la Signification"*, Rapport de recherches n°2, Université Libre de Bruxelles, Service de Linguistique Générale, 17 pp. (2, 10)
 - (1995) : « Le genre épideictique. Une argumentation sans questionnement ? », *Projet ARC "Typologie textuelle et Théorie de la Signification"*, Rapport de recherches n°3, Université Libre de Bruxelles, Service de Linguistique Générale, 24 pp. (2)
 - (1998) : « Tête de faune ou les règles d'une exception », *Parade sauvage*, 15, pp. 109-188. (5)
 - (2002) : « Évocation directe et évocation indirecte. Comment narrer en poésie ? », *Degrés*, 111, pp. c-1-25. (0)
- DOMINICY, Marc / NASTA, Mihai (1993) : « Métrique accentuelle et métrique quantitative », *Langue française*, 99, pp. 75-96. (0, 2)
- DORCHAIN, Auguste (s.d. [1905]) : *L'Art des Vers*, Paris, Bibliothèque des "Annales politiques et littéraires". (6, 7, 8, 11)
- DRESHER, B. Elan / FRIEDBERG, Nila, eds (2006) : *Formal Approaches to Poetry. Recent Developments in Metrics*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter. (13)
- DROIT, Roger-Paul / SPERBER, Dan (1999) : *Des idées qui viennent*, Paris, Odile Jacob. (10)
- DU BELLAY, Joachim (1967) : *Les Regrets* précédé de *Les Antiquités de Rome* et suivi de *La Défense et Illustration de la Langue française*, Paris, Gallimard, coll. 'Poésie / Gallimard'. (1)

- DUBOIS, Danièle, (1991), éd. : *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité*, Paris, C.N.R.S. éditions, coll. 'Sciences du langage'. (4)
- (1991) : « Les catégories sémantiques "naturelles" : prototype et typicalité », in D. DUBOIS, éd., *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité*, Paris, C.N.R.S. éditions, coll. 'Sciences du langage', pp. 15-27. (4)
- (1991) : « Catégorisation et cognition : "10 ans après", une évaluation des concepts de Rosch », in D. DUBOIS, éd., *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité*, Paris, C.N.R.S. éditions, coll. 'Sciences du langage', pp. 31-54. (4)
- (1992) : « Représentations catégorielles, prototypes et typicalité », *Le Courrier du CNRS. Dossiers Scientifiques*, 79, *Sciences cognitives*, Paris, CNRS, p. 68. (1, 2, 4)
- DUBOIS Danielle / RESCHE-RIGON, Philippe (1993) : « Prototypes ou stéréotypes : productivité et figement d'un concept », in Ch. PLANTIN, éd., *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, pp. 372-389. (4)
- DUCROT, Oswald (1984) : *Le dire et le dit*, Minuit, Paris. (2, 10)
- DUFFELL, Martin J. (2001): « From Vidal to Lentini. History, Heresy, and Metrics », *Belgian Journal of Linguistics*, 15, *Linguistic Approaches to Poetry*, Amsterdam, Benjamins, pp. 151-171. (0)
- DUNN, Charles W. (1993) : « Generic rhyme », in A. PREMINGER & T.V.F. BROGAN, eds, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press p. 453. (0)
- DUNN, Charles W. / BROGAN, T. V. F. (1993) : « Celtic prosody », in A. PREMINGER & T.V.F. BROGAN, eds, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 177-179. (0)
- DUPRIEZ, Bernard (1984) : *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, U.G.E., coll. '10/18'. (7)
- ĐUROVIČ, Ľubomír (1997) : « The Ontology of the Phoneme in Early Prague Linguistic Circle », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 69-76. (0)
- ELWERT, W. Theodor (1965) : *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck. (6, 7, 8, 14)
- ENCREVÉ, Pierre (1988) : *La liaison avec et sans enchaînement. Phonologie tridimensionnelle et usages du français*, Paris, Seuil, coll. 'Travaux linguistiques'. (7, 11)
- ENDÔ-SATÔ, Fumiko (1993) : « Des sonnets publiés dans les années 1828-1853. Essai de bibliographie critique », *Mezura*, 28, Paris, publications Langues'O, 67 pp. (5, 12, 13, 14)
- ERLICH, Victor (1973) : « Roman Jakobson : Grammar of Poetry and Poetry of Grammar », in S. CHATMAN, ed., *Approaches to Poetics*, New York/London, Columbia University Press, pp. 1-27. (0)
- FABB, Nigel (1997) : *Linguistics and Literature. Language in the Verbal Arts of the World*, Oxford, Blackwell. (0, 11)
- (2002) : *Language and Literary Structure. The linguistic analysis of form in verse and narrative*, Cambridge [U.K.], Cambridge University Press. (0, 13, 14)

- (2006) : « Generated metrical form and implied metrical form », in B. E. DRESHER & N. FRIEDBERG, eds, *Formal Approaches to Poetry. Recent Developments in Metrics*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, pp. 77-91. (0)
- FABB, Nigel / HALLE, Morris (à paraître) : « Pairs and triplets. A theory of metrical verse », in J.-L. AROU, ed, *Towards a typology of poetic forms*, 33 pp. (0)
- FAYE, Jean-Pierre (1967) : *Le récit hunique*, Paris, Seuil. (2, 4)
- FITZGERALD, Colleen M. (2006) : « Iambic meter in Somali », in B. E. DRESHER & N. FRIEDBERG, eds, *Formal Approaches to Poetry. Recent Developments in Metrics*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, pp. 193-207. (0)
- FONGARO, Antoine (1990) : *Matériaux pour lire Rimbaud*, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, coll. 'Les cahiers de Littératures'. (1)
- FONTAINE, Jacqueline (1974) : *Le Cercle linguistique de Prague*, Mame, Tours. (2)
- FORESTIER, Louis (1989) : « Un mot sur la rime. A propos des *Poésies* de Rimbaud », *Travaux de littérature*, II, publiés par l'ADIREL, Paris, Belles Lettres, pp. 233-241. (1)
- FORMONT, Maxime / LEMERRE, Alphonse (1937) : *Le vers français. Versification et poétique*, Paris, Lemerre. (12, 13, 15)
- FOUCHÉ, Pierre (1958) : *Phonétique historique du français*, volume II, *Les voyelles*, Paris, Klincksieck. (11)
- (1961) : *Phonétique historique du français*, volume III, *Les consonnes et index général*, Paris, Klincksieck. (0, 7, 8, 11)
- FRANK, István (1966) : *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, tome premier, *Introduction et répertoire*, Paris, Champion, 'Bibliothèque de l'École des Hautes Études'. (0, 13)
- FRANKEL, Hans H. (1972) : « Classical Chinese », in W.K. WIMSATT, ed, *Versification. Major Language Types*, New York, Modern Language Association, New York University Press, pp. 22-37.
- FRIEDBERG, Nila (2005) : « Brodsky's Auden : On Meter, Meaning, and Translation », à paraître in J.-L. AROU, ed, *Towards a Typology of Poetic Forms*. (0)
- FULLER, John (1986 [1972]) : *The Sonnet*, London/New York, Methuen. (13)
- GADET, Françoise (1997) : « Fonctionnalisme et thérapeutique », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 91-108. (0)
- GALATANU, Olga / GOUVARD, Jean-Michel, eds. (1999) : *Sémantique du stéréotype, Langue française*, 123, Paris, Larousse. (4)
- GALLY, Michèle (1999) : « Une poésie sans musique ? Bruits de voix et perceptions du monde chez Eustache Deschamps », in M. GALLY & M. JOURDE, eds., *Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Editions, p. 59-78. (15)
- GARDES-TAMINE, Joëlle (1988) : « Strophes et paragraphes dans *Châtiments* », *Revue des Lettres Modernes*, série Victor Hugo n°2 'Linguistique de la strophe et du vers', textes réunis par Benoît de Cornulier, Joëlle Gardes-Tamine et Michel Grimaud, présentés par Michel Grimaud, Paris, Minard, pp. 135-151. (4, 12, 13)
- GASPAROV, Boris (1997) : « Futurism and Phonology : Futurist Roots of Jakobson's Approach to Language », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'Est et l'Ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 109-129. (0)

- GASPAROV, M. L. (1987) : « A Probability Model of Verse (English, Latin, French, Italian, Spanish, Portuguese) », *Style*, 21:3, 'New Metrics', Northern Illinois University, pp. 322-358. (0)
- GAUDIN, Paul (1870) : *Du rondeau. Du triolet. Du sonnet*, Paris, Librairie Centrale (J. Lemer). (0)
- GENDRE, André (1996) : *Evolution du sonnet français*, Paris, P.U.F., coll. 'Perspectives littéraires'. (5, 12, 13)
- (1998) : « L'ancien et le nouveau dans le sonnet verlainien », in M. BERCOT, éd., *Verlaine 1896-1996*, Actes du colloque international des 6-8 juin 1996, Paris, Klincksieck, pp. 239-249. (5)
- GENETTE, Gérard (1976) : *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Seuil, coll. 'Poétique', Paris. (2)
- (1980) : « Cratylisme et persécution », *Poétique*, 44, Paris, Seuil, pp. 515-518. (2)
- (1982) : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. 'Points'. (5)
- GENINASCA, Jacques (1979) : « Avoir du sens vs avoir un sens dans une perspective discursive », in S. CHATMAN, U. ECO & J.-M. KLINKENBERG, eds., *Panorama sémiotique*, Actes du premier congrès de l'Association Internationale de Sémiotique (Milan, juin 1974), Mouton, The Hague/Paris/New York, pp. 648-651. (2)
- GEROW, Edwin / ENTWISTLE, Allen W. (1993) : « Indian prosody », in A. PREMINGER & T.V.F. BROGAN, eds, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 600-603. (0)
- GETZLER, Pierre / ROUBAUD, Jacques (1998) : « Le sonnet en France des origines à 1630. Matériaux pour une base de données du sonnet français », *Mezura*, Paris, INALCO. (12)
- GHILS, Paul (1994) : *Les tensions du langage. La linguistique de Jakobson entre le binarisme et la contradiction*, Bern-Berlin-Frankfurt/M-New York-Paris-Wien, Peter Lang, 'Publications Universitaires Européennes'. (0)
- GOLDSMITH, John (1991) : « Editor's Foreword », in N. RUWET, *Syntax and Human Experience*, The University of Chicago Press, Chicago and London, pp. vii-xiii. (2)
- GOUVARD, Jean-Michel (1991) : *Métrique et métrico-métrie des poèmes de Jules Laforgue*, relevé métrique, base de données MS Works 4.0 sur Macintosh, Université de Nantes, Centre d'Etudes Métriques. (14)
- (1994) : *Recherches sur la métrique interne du vers composé dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Pour une analyse distributionnelle systématique*, thèse de doctorat, Université de Nantes. (2)
- (1995) : « Les énoncés métaphoriques », *Critique*, 574, pp. 180-202. (2)
- (2000) : « Le vers français en métrique générale », in M. MURAT, éd., *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée'. pp. 23-56. (4, 12, 13)
- (2000) : *Critique du vers*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée'. (5, 7, 11)
- GOYET, Francis (1988) : « Le sonnet français, vrai et faux héritier de la grande rhétorique », in Y. BELLENGER, éd., *Le sonnet à la Renaissance*, Actes des troisièmes journées rémoises, 17-19 janvier 1986, Paris, Aux amateurs de livres, pp. 31-41. (12, 13)
- éd. (1990) : *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le livre de poche. (1)

- GRAMMONT, Maurice (1894) : « Le patois de la Franche-Montagne et en particulier de Damprichard (Franche-Comté). IV. La loi des trois consonnes », *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris*, tome huitième, Paris, Émile Bouillon, 1894, pp. 53-90. (11)
- (1912) : c.r. de Martinon, « La prononciation de l'e muet » (1912), *Revue des langues romanes*, 55, p. 590. (11)
- (1947 [1904]) : *Le vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, Delagrave. (7, 11)
- (1951 [1914]) : *Traité pratique de prononciation française*, Paris, Delagrave. (11)
- (1965 [1908]) : *Petit traité de versification française*, Paris, Colin. (8)
- Grand Robert de la Langue Française* (1990), 2^e éd., tome 5, Paris, Le Robert. (5)
- GREVISSE, Maurice / GOOSSE, André (1993 [1936]) : *Le bon usage*, Paris / Louvain-la-Neuve, Duculot. (7)
- GRIMAUD, Michel / BALDWIN, Lawrence (1993) : « Versification cognitive : la strophe », *Poétique*, 95, 'Le vers, la strophe', Paris, Seuil, pp. 259-276. (0, 4, 12, 13, 15)
- GROS, Gérard / FRAGONARD, Marie-Madeleine (1995) : *Les formes poétiques du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Nathan Université, coll. '128'. (8)
- GUÉRON, Jacqueline (1973) : « Phonologie et sens. Remarques pour une théorie du poème », *Change*, 16-17, pp. 133-153. (2)
- GUEUNIER, Nicole (1980) : « Linguistique et poésie », *Le Français aujourd'hui*, 51, pp. 77-86. (2)
- GUIRAUD, Pierre (1970) : *La versification*, Paris, P.U.F., 'Que sais-je ?'. (7)
- GUYAUX, André (1982) : « Rimbaud et le Prince impérial. Post-scriptum à la mémoire de François Coppée », *Bérénice*, 5, avril-août, pp. 143-146. (9)
- HANSON, Kristin / KIPARSKY, Paul : « A parametric theory of poetic meter », *Language*, 72:2, pp. 287-335. (0)
- HAYES, Bruce (1988) : « Metrics and phonological theory », in F. Y. NEWMAYER, ed., *Linguistics : The Cambridge Survey*, II, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, pp. 220-249. (0)
- (1989) : « The prosodic hierarchy in meter », in P. KIPARSKY & G. YOUNG, eds, *Phonetics and Phonology*, I, *Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press, pp. 201-260. (0)
- HAYES, Bruce / MacEACHERN, Margaret (1996) : « Are there lines in folk poetry ? », in *UCLA Working Papers in Phonology*, 1, pp. 125-142. (0)
- HOLENSTEIN, Elmar (1974) : *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique*, Seghers, Paris. (2)
- HOLOWACZ, William (1997) : « Le décasyllabe dans l'œuvre de Paul Verlaine », *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, 3, Nantes, M.S.H. "Ange Guépin", C.E.M., Université de Nantes, pp. 99-122. (5)
- HOLTMAN, Astrid (1996) : *A generative theory of rhyme : an optimality approach*, Ph-D dissertation, Utrecht, Utrecht University, Faculty of Humanities, Research Institute for Language and Speech (OTS). (0)
- JACKENDOFF, Ray (1989) : « A comparison of rhythmic structures in music and language », in P. KIPARSKY & G. YOUNG, eds, *Phonetics and Phonology*, 1, *Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press, pp. 15-44. (0)

- JACOB, François / JAKOBSON, Roman / LÉVI-STRAUSS, Claude / L'HÉRITIER, Philippe (1968) : « Vivre et parler », *Les lettres françaises*, n° 1221 (14-20 fév.), pp. 3-7 et n° 1222 (21-28 fév.), pp. 4-5. (0)
- JACQUART, Emmanuel (1976) : « Entretien avec Roman Jakobson. Autour de la Poétique », *Critique*, 348, pp. 461-472. (2)
- JAKOBSON, Roman (1960) : « Closing statements : Linguistics and Poetics », in T. A. SEBEOK, ed., *Style in language*, John Wiley and sons, New York, pp. 350-377. (0, 2, 13)
- (1963) : *Essais de linguistique générale*, T.1, *Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit. (1, 2, 10, 12)
- (1966) : « À la recherche de l'essence du langage », in É. BENVÉNISTE et al., *Problèmes du langage*, Gallimard, Paris, pp. 22-38. (2)
- (1968) : « La langue est le moteur de l'imagination » [publication partielle de Treguer 1968], *La quinzaine littéraire*, 51, 15-31 mai, pp. 18-20. (2)
- (1969) : « Le dessin prosodique ou le principe modulaire dans le Vers Régulier chinois », *Change*, 2, pp. 39-48. (0)
- (1972) : « Entretien avec Jean-Pierre Faye, Jean Paris et Jacques Roubaud », in R. JAKOBSON / M. HALLE / N. CHOMSKY, *Hypothèses. Trois entretiens et trois études sur la linguistique et la poétique*, Seghers/Laffont, Paris, pp. 33-49. (2)
- (1972) : « Entretien du 16 août 1968 à Brno », *Change*, 10, pp. 99-101. (0)
- (1972) : « Entretien sur la mode et la théorie du langage », *Change*, 13, pp. 155-163. (2)
- (1973) : *Questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. 'Poétique'. (0, 2, 12)
- (1973 [1921]) : « Du réalisme en art », *Questions de poétique*, deuxième édition revue et corrigée par l'auteur, publié sous la direction de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. 'Poétique', pp. 31-39. (9)
- (1973) : « Entretien sur le cinéma, avec Adriano Aprà et Luigi Faccini », *Revue d'Esthétique*, 1973:2, pp. 61-68. (0)
- (1978) : « Entretien », *Cahiers Cistre*, 5, *Jakobson*, pp. 11-26. (2)
- (1979) : *Selected writings*, V, *On verse, its Masters and Explorers*, prepared for publication by Stephen RUDY and Martha TAYLOR, The Hague / Paris / New York, Mouton. (7)
- (1984) : *Une vie dans le langage. Autoportrait d'un savant*, traduit de l'anglais par Pascal Boyer, Minuit, Paris. (2)
- (1985) : « On Poetic Intentions and Linguistic Devices in Poetry. A Discussion with Professors and Students at the University of Cologne », in R. JAKOBSON, *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*, edited by K. POMORSKA & S. RUDY, Basil Blackwell, Oxford, pp. 69-78. (2)
- (1985) : *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*, edited by K. POMORSKA & S. RUDY, Basil Blackwell, Oxford. (2)
- (1986) : *Russie folie poésie*, Seuil, coll. 'Poétique', Paris. (2)
- JAKOBSON, Roman / POMORSKA, Krystyna (1980) : *Dialogues*, traduits du russe par Mary Fretz, Flammarion, Paris. (2)
- JAKOBSON, Roman / WAUGH, Linda (1980) : *La charpente phonique du langage*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Minuit, Paris. (2)
- JANGFELDT (1997) : « Roman Jakobson in Sweden 1940-41 », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 149-157. (0)

- JASINSKI, Max (1970 [1903]) : *Histoire du sonnet en France*, Genève, Slatkine. (5, 12, 13, 14)
- JEANDILLOU, Jean-François (2006) : « Est-ce que de Baal le zèle vous transporte ? Aspects de la métaposition dans l'alexandrin classique », *Poétique*, 145, pp. 83-97. (11)
- JEANROY, Alfred (1934) : *La poésie lyrique des Troubadours*, tome 2, *Histoire interne. — Les genres : leur évolution et leurs plus notables représentants*, Paris/Toulouse, Didier/Privat. (0, 13)
- JOST François (1988) : « Le sonnet : sens d'une structure », in Y. BELLENGER, éd., *Le sonnet à la Renaissance*, Actes des troisièmes journées rémoises, 17-19 janvier 1986, Paris, Aux amateurs de livres, pp. 57-65. (12)
- (1989) : *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire. Modes et modulations*, Berne / Francfort / New York / Paris, Peter Lang. (5, 12, 13)
- KASTNER, L.-E. (1904) : « Histoire des termes techniques de la versification française », *Revue des langues romanes*, tome XLVII, pp. 5-28. (8)
- (1904) : « L'alternance des rimes depuis Octavien de Saint-Gelais jusqu'à Ronsard », *Revue des langues romanes*, tome XLVII (cinquième série, tome septième), Montpellier, pp. 336-347. (11)
- KAYE, Jonathan D. / LOWENSTAMM, Jean (1984) : « De la syllabicité », in F. DELL / D. HIRST / J.-R. VERGNAUD, éd., *Forme sonore du langage. Structure des représentations en phonologie*, Paris, Hermann, pp. 123-159. (0, 7, 11)
- KERESPARS, Sonia (1995) : *Concordance entre métrique et stylistique-sémantique dans les Poèmes saturniens de Verlaine*, mémoire de maîtrise, Université de Nantes, département de lettres modernes. (4)
- KILLICK, Rachel (1998) : « Sonnet et identité : configurations de Verlaine », in M. BERCOT, éd., pp. 251-263. (5)
- KIPARSKY, Paul (1983) : « Roman Jakobson and the Grammar of Poetry », *A Tribute to Roman Jakobson 1896-1982*, Berlin/New York/Amsterdam, Mouton, pp. 27-38.
- (2006) : « A modular metrics for folk verse », in B. E. DRESHER & N. FRIEDBERG, eds, *Formal Approaches to Poetry. Recent Developments in Metrics*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, pp. 7-49. (13)
- KLEIBER, Georges (1990) : *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, P.U.F. coll. 'Linguistique nouvelle'. (0, 1, 2, 4)
- (1994) : « Contexte, interprétation et mémoire : approche standard vs approche cognitive », *Langue française*, 103, Paris, Larousse, pp. 9-22. (2)
- (1994) : *Nominales. Essais de sémantique référentielle*, Paris, Armand Colin. (10)
- KLEIN, Marc (1991) : *Vers une approche substantielle et dynamique de la constituance syllabique. Le cas des semi-voyelles et des voyelles hautes dans les usages parisiens*, thèse de doctorat (nouveau régime), Université Paris VIII, département de linguistique générale. (7, 11)
- KLEINHENZ, Christopher (1993) : « Italian prosody », in A. PREMINGER & T. V. F. BROGAN, eds, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, p. 651-654. (13)
- KOERNER, E. F. Konrad (1997) : « Remarks on the Sources of R. Jakobson's Linguistic Inspiration », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 159-176. (0)

- KOOIJMAN, Jacques (1980) : « Variations sur le rondeau : rondeaux-quatrains, rondeau cinquain, virelai-rondeau dans l'œuvre d'Eustache Deschamps », in D. BUSCHINGER & A. CRÉPIN, eds., actes du colloque *Musique, littérature et société au Moyen Age*, Université de Picardie, Centre d'Études Médiévales (diffusion : Paris, Champion), pp. 295-304. (8)
- LANGACKER, Ron (1991) : « Noms et verbes », *Communications* 53, pp. 103-153. (1)
- LAUMONIER, Paul (1932 [1909]) : *Ronsard poète lyrique. Etude historique et littéraire*, 3e éd. revue et corrigée, Paris, Hachette. (12, 13, 15)
- LEBESQUE, Octave [anon.] (1890) : « Le "pauvre Lélian" », *L'Éclair*, 437, mercredi 12 février, p. 1. (8)
- LEFEBVE, Maurice-Jean (1971) : *Structure du discours de la poésie et du récit*, La Baconnière, Neuchâtel. (2)
- LEFRÈRE, Jean-Jacques (1993) : « Un admirateur indocile de Verlaine : Rodolphe Darzens », *Revue Verlaine*, 1, pp. 9-24. (5)
- LE GOFFIC, Charles / THIEULIN, Édouard (1897 [1890]) : *Nouveau traité de versification française*, Paris, Masson. (8)
- LEMAITRE, Jules (1997 [1892]) : « Un petit-fils de Villon : Pauvre Lélian (Paul Verlaine) », in O. BIVORT, éd., *Verlaine*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, coll. 'Mémoire de la critique', pp. 355-360. (8)
- LE MEUR, Léon (1932) : *La vie et l'œuvre de François Coppée*, Paris, Spes. (9)
- LEPELLETIER, Edmond (1982 [1923]) : *Paul Verlaine. Sa vie — Son œuvre*, Genève/Paris, Slatkine. (8, 9)
- LEVIN, Samuel R. (1969 [1962]) : *Linguistic Structures in Poetry*, 3rd printing, Mouton, The Hague-Paris. (2)
- LINHARTOVÁ, Věra (1977) : « La place de Roman Jakobson dans la vie littéraire et artistique tchécoslovaque », in D. ARMSTRONG / C. H. VAN SCHOONEVELD, eds., *Roman Jakobson. Echoes of his scholarship*, Lisse, The Peter de Ridder Press, pp. 219-235.
- LITTRÉ, Emile (1994 [1863-1872]) : *Dictionnaire de la langue française*, tome 3, Chicago, Encyclopaedia Britannica. (5)
- LOTE, Georges (1951-1996) : *Histoire du vers français*, 9 volumes, Boivin (T.2) Hatier (T.3) et Université de Provence (autres tomes). (0)
- (1951) : *Histoire du vers français*, T. 2, *Le Moyen Age. II. La déclamation ; art et versification ; les formes lyriques*, Paris, Boivin. (8, 15)
- (1955) : *Histoire du vers français*, T. 3, *Le Moyen Age. III : La poétique. Le vers et la langue*, Paris, Hatier. (7, 8)
- (1988) : *Histoire du vers français*, T. 4, *Le XVI^e et le XVII^e siècles. I : Les éléments constitutifs du vers, La déclamation*, Aix-en-Provence, Université de Provence. (1)
- (1990) : *Histoire du vers français*, T. 5, *Le XVI^e et le XVII^e siècles. II : Le vers et les idées littéraires ; les jeux des mètres et des rimes*, Aix-en-Provence, Université de Provence. (1, 11, 12, 13, 15)
- (1991) : *Histoire du vers français*, T. 6, *Le XVI^e et le XVII^e siècles. III : Les genres poétiques ; le vers et la langue ; la réforme de la déclamation dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence. (1, 5, 6, 7, 8, 11, 12)

- (1992) : *Histoire du vers français*, T. 7, *Le XVIII^e siècle. I : Le vers et les idées littéraires ; la poésie classique du XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence. (1, 14)
- (1994) : *Histoire du vers français*, T. 8, *Le XVIII^e siècle. II : La déclamation*, Aix-en-Provence, Université de Provence. (1, 14)
- (1996) : *Histoire du vers français*, T. 9, *Le XVIII^e siècle. III : Les genres et les formes ; la versification ; du classicisme au romantisme*, texte revu par Joëlle Gardes-Tamine, Aïno Niklas-Salminen et Lucien Victor, Aix-en-Provence, Université de Provence. (8, 12, 14)
- LOTZ, John (1972) : « Elements of versification », in W. K. WIMSATT, ed., *Versification. Major Language types*, New York, Modern Language Association, New York University Press, pp. 1-21. (0, 4)
- LUSSON, Pierre (1973) : « Notes préliminaires sur le rythme », *Cahiers de poésie comparée*, 6, Paris, Publications Langues'O, pp. 30-54. (11)
- LUSSON, Pierre / ROUBAUD, Jacques (1974) : « Mètre et rythme de l'alexandrin ordinaire », *Langue française*, 23, pp. 41-53. (11)
- MARCHAND, Jean-José / BEUCHOT, Pierre (1972) : *Roman Jakobson*, O.R.T.F., service 'Archives du XX^e siècle', Paris [diffusé en septembre-octobre 1990 sur La Sept]. (2)
- (1974) : *Roman Jakobson*, dernière partie, Paris, O.R.T.F., service 'Archives du XX^e siècle' [diffusé en partie en septembre-octobre 1990 sur La Sept]. (4, 10)
- MARGOLIN, Jean-Claude (1988) : « A propos du sonnet figuré de Palatino "Dove son gli occhi..." », in Y. BELLENGER, éd., *Le sonnet à la Renaissance*, Actes des troisièmes journées rémoises, 17-19 janvier 1986, Paris, Aux amateurs de livres, pp. 119-136. (5, 12)
- MARKLAND, Murray F. (1963) : « A Note on Spenser and the Scottish Sonneteers », *Studies in Scottish Literature*, 1:2, pp. 136-140. (13)
- MARTINET, André (1980) : *Eléments de linguistique générale*, nouvelle édition remaniée et mise à jour, Paris, Colin. (1)
- MARTINO, Pierre (1944 [1924]) : *Verlaine*, Paris, Boivin. (5, 14)
- MARTINON, Philippe (1912) : « La prononciation de l'e muet », *Revue de philologie française et de littérature*, 26, Paris, Champion, pp. 100-130. (11, 15)
- (1913) : *Comment on prononce le français. Traité complet de prononciation pratique avec les noms propres et les mots étrangers*, Paris, Larousse. (6, 7, 11)
- (1913) : « Les innovations prosodiques chez Corneille », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 20^e année, Paris, Colin, pp. 65-100. (7, 11)
- (1915 [1905]) : *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises. Précédé d'un traité de versification*, Paris, Larousse. (7)
- (1989 [1911]) : *Les strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance* Suivi du *Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance*, Genève/Paris, Slatkine Reprints. (4, 5, 11, 12, 13)
- (1921) : « Histoire de la versification française. Les origines de la rime », *Revue bimensuelle des cours et conférences*, 23^e année (1^{re} série), n° 2, 30 décembre, pp. 172-185. (0)
- MATEJKA, Ladislav (1997) : « Jakobson's Response to Saussure's Cours », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 177-184. (0)

- MAZALEYRAT, Jean (1974) : *Éléments de métrique française*, Paris, Colin. (7)
 — (1977) : « La strophe », *Grand Larousse de la Langue Française*, tome 6, Paris, pp. 5727-5733. (12)
- MAZET, Corinne (1991) : « Fonctionnalité dans l'organisation catégorielle », in D. DUBOIS éd., *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité*, Paris, C.N.R.S. éditions, coll. 'Sciences du langage', pp. 89-100. (4)
- McCAWLEY, James D. (1982) : « Parentheticals and Discontinuous Constituent Structure », *Linguistic Inquiry*, 13:1, pp. 91-106. (13)
- MCCLELLAND, John (1973) : « Sonnet ou quatorzain ? Marot et le choix d'une forme poétique », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 73:4, Paris, Colin, pp. 591-607. (12)
- MESCHONNIC, Henri (1985) : *Les états de la poésie*, « Mort de Roman Jakobson », Paris, P.U.F., coll. 'Écriture', pp. 45-49. (0)
 — (1995) : *Politique du rythme. Politique du sujet*, Verdier, Lagrasse. (2)
- MILNER, Jean-Claude (1982) : *Ordres et raisons de langue*, Paris, Seuil. (2, 11)
- MILNER, Jean-Claude / REGNAULT, François (1987) : *Dire le vers. Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*, Paris, Seuil. (11)
- MOLINO, Jean (1975) : « Sur un sonnet de Baudelaire », *Cahiers de Linguistique d'Orientalisme et de Slavistique*, 5-6, pp. 283-295. (2)
 — (1981) : « Sur le parallélisme morpho-syntaxique », *Langue française*, Paris, Larousse, pp. 77-91. (0)
- MOLINO, Jean / GARDES TAMINE, Joëlle (1987) : *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 1, *Vers et figures*, Paris, P.U.F. (7)
 — (1988) : *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 2, *De la strophe à la construction du poème*, Paris, P.U.F. (2, 10, 12, 13, 15)
- MOLINO, Jean / TAMINE, Joëlle (1982) : « Des rimes, et quelques raisons... », *Poétique*, 52, Paris, Seuil, pp. 487-498. (7)
- MÖLK, Ulrich & WOLFZETTEL, Friedrich (1972) : *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Wilhelm Fink Verlag. (1, 7)
- MÖNCH, Walter (1955) : *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, S. H. Kerle. (12, 13, 14)
- MONFERRAN, Jean-Charles (1999) : « Rime pour l'œil, rime pour l'oreille : réalité, mythe ou idéal ? Aperçus de la question en France aux XVI^e et XVII^e siècles », in M. GALLY & M. JOURDE, éd., *Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Editions, pp. 79-95. (0, 11)
- MORIER, Henri (1998) : *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, 5^e édition revue et augmentée, Paris, P.U.F. (5, 7, 12)
- MORIN, Yves Charles (1992) : « Un cas méconnu de la déclinaison de l'adjectif français : les formes de liaison de l'adjectif antéposé », in A. CLAS, éd., *Le mot, les mots, les bons mots. Word, words, witty words. Hommage à Igor A. Mel'çuk par ses amis, collègues et élèves à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, pp. 233-250. (7)
 — (1993) : « La rime d'après le dictionnaire des rimes de Lanoue (1596) », *Langue française*, 99, pp. 107-123. (1, 7, 11)
 — (2000) : « La variation dialectale et l'interdiction des suites voyelle + e muet dans la poésie classique », in M. MURAT, éd., *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 193-227. (0, 5, 11)

- (2000) : « La prononciation et la prosodie du français du XVI^e siècle selon le témoignage de Jean-Antoine de Baïf », *Langue française*, 126, Paris, Larousse, pp. 9-28. (0, 7)
- (2000) : « Le français de référence et les normes de prononciation », *Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain*, 26 : 1-4, pp. 91-135. (11)
- (2003) : « Le statut linguistique du chva ornemental dans la poésie et la chanson françaises », in J.-L. AROUI, éd., *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, pp. 459-498. (0)
- (2005) : « La naissance de la rime normande », in M. MURAT, éd., *Poétique de la rime*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée', pp. 219-252. (0, 7, 11)
- (2005) : « Liaison et enchaînement dans le vers aux XVI^e et XVII^e siècles », in J.-M. GOUVARD, éd., *De la langue au style*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, pp. 299-318. (0, 7, 11)
- MOUNIN, Georges (1972) : *La linguistique du XX^e siècle*, Paris, P.U.F. (2)
- (1975) : « Les difficultés de la poétique jakobsonienne », *L'Arc*, 60, pp. 64-69. (2)
- MOURGUES, Michel (1968 [1724]) : *Traité de la poésie française*, Genève, Slatkine. (7, 11)
- MOUROT, Jean (1980) : « Encore *Les chats !* », *Études de langue et de littérature françaises offertes à André Lanly*, Université de Nancy II, pp. 505-520. (2)
- MURAT, Michel (1985) : « De Jakobson à Rimbaud : l'interprétation des équivalences formelles dans la poétique structuraliste », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXIII, 1, pp. 349-363. (2)
- éd. (2000) : *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée'. (5)
- (2002) : *L'art de Rimbaud*, Paris, Corti. (7)
- éd. (2005) : *Poétique de la rime*, Paris, Champion, coll. 'Métrique française et comparée'. (0, 11)
- MURPHY, Steve (1994) : c.r. de Paul Verlaine, *Charles Baudelaire, avec Obsèques de Charles Baudelaire et une lettre à Deschamps* [Rumeur des Âges, 1993], *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 209-211. (8)
- (1996) : « Verlaine républicain », *L'école des lettres II*, 14, pp. 5-31. (5)
- (2000) : « Le premier Verlaine : documents, variantes et exégèses », *Revue Verlaine*, 6, pp. 115-214. (5)
- (2003) : *Marges du premier Verlaine*, Paris, Champion. (8, 9)
- (2006) : « Sur quelques sonnets renversants de Verlaine », à paraître dans un volume d'hommages. 11 pp. (0, 14)
- NASTA, Mihail (1999) : « Emblèmes de la rime au temps de la Renaissance et figures du parallélisme verbal », in D. BILLY, éd., *Métriques du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris/Montréal, L'Harmattan, pp. 185-206. (7)
- (2001) : *Les Êtres de Paroles. Herméneutiques du Langage Figuré*, Bruxelles, Ousia. (0)
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1992) : « Nicolas Ruwet musicologue », in L. TASMOWSKI & A. ZRIBI-HERTZ, éd., *De la musique à la linguistique. Hommages à Nicolas Ruwet*, Gand, Communication & Cognition. (2)
- NICOLAS, Anne (1969) : « R. Jakobson et la critique formelle », *Langue française*, 3, Paris, Larousse, pp. 97-101. (2)

- Notions de versification française* (1948) : Vincennes, éditions Formation et culture, coll. 'Les guides du lecteur'. (12, 13, 15)
- PACHERIE, Elizabeth (1991) : « Aristote et Rosch : un air de famille ? », in D. DUBOIS, éd., *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité*, Paris, C.N.R.S. éditions, coll. 'Sciences du langage', pp. 279-294. (4)
- PAKENHAM, Michael (1991) : « Coppée, canard canardé », *Bérénice*, 31, pp. 37-43. (9)
- (1996) : « Deux Gazettes rimées composées par Verlaine et Coppée en 1867 », *Revue Verlaine*, 3-4, pp. 154-164. (5)
- PAYEN, Jean-Charles (1984) : *Littérature française. 1. Le Moyen Age*, Paris, Arthaud. (15)
- PELLETIER, Anne-Marie (1977) : *Fonctions poétiques*, Paris, Klincksieck. (2)
- PETITFILS, Pierre (1994 [1981]) : *Verlaine*, Paris, Julliard. (5, 8)
- PLUNGJAN, Vladimir A. (1997) : « R.O. Jakobson et N.S. Troubetzkoy : deux personnalités, deux sciences ? », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 185-194. (0)
- POIRION, Daniel (1978 [1965]) : *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine. (0, 8, 15)
- POLLOCK, Jean-Yves (1990) : « Linguistique, biologie et psychologie : la linguistique peut-elle se définir comme une science cognitive ? », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 19, 'Linguistique et cognition : réponses à quelques critiques de la grammaire générative', Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 107-126. (0)
- PÖTTERS, Wilhelm (1999) : « Le problème du premier sonnet. Réplique à Dominique Billy », *Critica del testo*, II / 3, pp. 1029-1040. (12, 13)
- PREMINGER, A. / BROGAN, T. V. F., eds. (1993) : *The New Princeton encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press. (12, 13)
- PRINCE, Alan (1989) : « Metrical forms », in P. KIPARSKY & G. YOUMANS, eds, *Phonetics and Phonology*, 1, *Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press, pp. 45-80. (0)
- QUICHERAT, Louis (1850) : *Traité de versification française où sont exposées les variations successives des règles de notre poésie et les fonctions de l'accent tonique dans le vers français*, deuxième édition revue et considérablement augmentée, Paris, Hachette. (5, 7, 11, 12, 13, 14, 15)
- RAYNAUD, Savina (1997) : « The Critical Horizon of Jakobson's Work and its Multidisciplinarity », *Cahiers de l'ILSL*, 9, *Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne*, Université de Lausanne, pp. 195-206. (0)
- RÉGAMEY, Félix (1983 [1896]) : *Verlaine dessinateur*, Genève/Paris, Slatkine Reprints.
- RICHELET, Pierre (1972 [1672 & 1695]) : *La versification française (1672) — La connaissance des genres français (1695)*, Genève, Slatkine. (7, 11)
- RIEGEL, Martin / PELLAT, Jean-Christophe / RIOUL, René (1997 [1^{ère} éd. : 1994]) : *Grammaire méthodique du français*, Paris, P.U.F. (5)

- RIGOLOT, François (1984) : « Qu'est-ce qu'un sonnet ? Perspectives sur les origines d'une forme poétique », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 84:1, Paris, Colin, pp. 3-18. (12)
- RISSET, Jacqueline (1974) : « La poétique mise en question », *Critique*, 322, Paris, Minit, pp. 223-234. (0)
- ROBB, Graham (1993) : *La poésie de Baudelaire et la poésie française. 1838-1852*, Paris, Aubier. (7)
- ROBEL, Léon (1978) : « Les années de formation », *Cahiers Cistre*, 5, Jakobson, Lausanne, L'Age d'Homme, pp. 34-38. (0)
- ROCHER, Philippe (1998) : *Sens de la mesure et mesure du sens : le travail du mètre dans "Tête de faune"*, mémoire de D.E.A., Université Paris VIII. (5)
- ROMAINS, Jules / CHENNEVIÈRE, Georges (1923) : *Petit traité de versification*, Paris, éditions de la N.R.F. (6, 12, 13, 15)
- RONAT, Mitsou (1975) : « Scrambling peut-elle être française ? », *Cahiers de Poétique Comparée*, vol. II, fasc. 2, Paris, Publications Orientalistes de France, pp. 47-92. (11)
- (1986 [1975]) : « Métrico-phono-syntaxe : le vers français alexandrin », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 14/15, Saint-Denis, Université Paris VIII, pp. 15-43. (11)
- ROUBAUD, Jacques (1986) : *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay. (0, 13)
- (1988) : *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Ramsay (1ère éd. : Maspéro, 1978). (1)
- (1990) : « La forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde Rhétorique », *Cahiers de Poétique comparée*, 17-18-19, Paris, publications Langues'O, 386 pp. (5, 12, 13, 14)
- (1998) : *La ballade et le chant royal*, Paris, Belles Lettres, coll. 'Architecture du verbe'. (15)
- (2000) : *Poésie* ; Paris, Seuil, coll. 'Fiction & Cie'. (5)
- RUDRAUF, L. (1935) : « Rime et sexe. Une nouvelle théorie de l'alternance des rimes masculines et féminines dans la poésie française. Suivi d'une controverse avec M. Maurice Grammont, professeur à l'Université de Montpellier », *Annuaire de l'Institut scientifique français de Tartu*, Tartu (Estonie), Akadeemiline Kooperatiiv, pp. 98-159. (11)
- RUDY, Stephen (1987) : « Jakobson-Aljagrov and Futurism », in K. POMORSKA, E. CHODAKOWSKA, H. MCLEAN, B. VINE, eds, *Language, Poetry and Poetics. The Generation of the 1890s : Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij*, Proceedings of the First Roman Jakobson Colloquium, at the Massachusetts Institute of Technology (october 5-6, 1984), Berlin/New York/Amsterdam, Mouton de Gruyter, pp. 277-290. (2)
- RUWET, Nicolas (1964) : c.r. de F. A. Pottle, *The Idiom of Poetry* [revised edition, 1963], *Linguistics*, 6, pp. 105-113. (2)
- (1972) : *Langage, musique, poésie*, Seuil, coll. 'Poétique', Paris. (2, 10)
- (1975) : « Parallélismes et déviations en poésie », in J. KRISTEVA, J.-C. MILNER & N. RUWET, eds., *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Seuil, pp. 307-351. (0, 2, 7, 10, 13)
- (1975) : « La mort des amants », *L'Arc*, 60, pp. 70-73. (2)
- (1980) : « Malherbe : Hermogène ou Cratyle ? », *Poétique*, 42, pp. 195-224. (2, 7, 10)
- (1981) : « Linguistique et poétique. Une brève introduction », *Le Français Moderne*, 49 : 1, pp. 1-19. (2, 7, 10)

- (1981) : « Musique et vision chez Paul Verlaine », *Langue française*, 49, pp. 92-112. (2, 10)
- (1983) : « Une chanson d'Alfred de Musset », *Le Français Moderne*, 51 : 1/2, pp. 18-27. (2)
- (1985) : « Notes linguistiques sur Mallarmé », *Le Français Moderne*, 53 : 3/4, pp. 195-216. (2)
- (1989) : « Roman Jakobson *Linguistique et poétique*, vingt-cinq ans après », in M. DOMINICY, éd., *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, éditions de l'Université de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, pp. 11-30. (2)
- (1995) : « Le style : une notion préthéorique ? », tapuscrit, inédit, 19 pp. (2)
- RUWET, Nicolas / GOUVARD, Jean-Michel, / DOMINICY, Marc, éd. (1996) : *Langue française*, 110, 'Linguistique et Poétique : après Jakobson', Paris, Larousse. (0)
- SANCHEZ, Joseph (1995) : « *Colloque sentimental* de Paul Verlaine. Stéréotypes et implicite dans le discours poétique », *Poétique & Métrique. Rapports de recherches de l'URA 1720 — Axe Poétique*, 1, Paris, C.N.R.S., pp. 37-53. (2)
- SAUZET, Patrick (1999) : « Linéarité et consonnes latentes », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 28, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 59-86. (7)
- SCHERR, Barry P. (2006) : « Structural dynamics in the Onegin stanza », in B. E. DRESHER & N. FRIEDBERG, eds, *Formal Approaches to Poetry. Recent Developments in Metrics*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, pp. 267-284. (13)
- SCOTT, Clive (1988) : *The Riches of Rhyme. Studies in French Verse*, Oxford, Clarendon Press. (6, 7)
- SÉBILLET, Thomas (1988 [1548]) : *Art poétique françois*, Édition critique avec une introduction et des notes publiée par F. GAIFFE, nouvelle édition mise à jour par F. GOYET, Paris, Nizet. (7, 15)
- (1990 [1548]) : « Art poétique français », in F. GOYET, éd., *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le livre de poche, pp. 37-183. (1, 5)
- SHAPIRO, Michael (1976) : « Deux paralogrammes de la poétique », *Poétique*, 28, Paris, Seuil, 423-439. (2)
- SIEGEL, Patricia Joan (1986) : *Wilhelm Ténint et sa Prosodie de l'école moderne. Avec des documents inédits*, Paris / Genève, Champion / Slatkine. (7)
- SILVESTRE, Eglantine (2001) : *Approche de l'élaboration du discours poétique en Langue des Signes Française à partir d'« Espoir », poème de Chantal Liennel*, mémoire de maîtrise dirigé par Christian CUXAC, Saint-Denis, Université Paris VIII, Sciences du Langage. (0)
- SMOLENSKY, Paul (1992) : « IA connexionniste, IA symbolique et cerveau », in D. ANDLER, éd., *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Gallimard, 'folio', pp. 77-106. (1)
- SOLIMENA, Adriana (2003) : « Traditions métriques comparées : les troubadours et les poètes italiens du XIII^e siècle », *Revue des Langues Romanes*, CVII:1, Montpellier, Université Paul Valéry, pp.75- 87. (13)
- SOURIAU, Maurice (1970 [1893]) : *L'évolution du vers français au dix-septième siècle*, Genève, Slatkine. (11)
- SPERBER, Dan (1974) : *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann. (0, 2, 4, 10)

- (1979) : « La pensée symbolique est-elle pré-rationnelle ? », in M. IZARD & P. SMITH, édés., *La fonction symbolique*, Paris, Gallimard, pp. 17-42. (10)
- (1996) : *La contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture*, Paris, Odile Jacob. (0, 4, 10)
- SPERBER, Dan / WILSON, Deirdre (1989 [1986]) : *La Pertinence. Communication et Cognition*, traduit de l'anglais par Abel Gerschenfeld et Dan Sperber, Paris, Minuit, 'Propositions'. (0, 4, 10)
- SPILLER, Michael R. G. (1992) : *The development of the Sonnet. An Introduction*, London / New York, Routledge. (13)
- SPIROPOULOU LECLANCHE, Maria (1998) : *Le refrain dans la chanson française de Bruant à Renaud*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges. (13)
- STRAKA, Georges (1985) : « Les rimes classiques et la prononciation française de l'époque », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXIII, 1, Strasbourg, pp. 61-138. (0, 1, 7)
- SUBERVILLE, Jean (1946 [1940]) : *Histoire et théorie de la versification française*, Paris, les éditions de "l'Ecole". (7, 12, 13, 15)
- TARLINSKAJA, Marina (1989) : « General and particular aspects of meter : literatures, epochs, poets », in P. KIPARSKY & G. YOUMANS, eds, *Phonetics and Phonology, 1, Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press, pp. 121-154. (0)
- (2006) : « What is "metricality" ? English iambic pentameter », in B. E. DRESHER & N. FRIEDBERG, eds, *Formal Approaches to Poetry. Recent Developments in Metrics*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, pp. 53-74. (0)
- THUROT, Charles (1966 [1881]) : *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle d'après les témoignages des grammairiens*, tome 1, Genève, Slatkine. (11)
- (1966 [1883]) : *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle d'après les témoignages des grammairiens*, tome second, Genève, Slatkine. (0, 7, 11)
- TOBLER, Adolphe (1972 [1885]) : *Le vers français ancien et moderne*, traduit sur la deuxième édition allemande par Karl Breul et Léopold Sudre, avec une préface par M. Gaston Paris, Genève, Slatkine. (0, 5, 6, 7, 11, 14)
- TODOROV, Tzvetan (1977) : *Théories du symbole*, Paris, Seuil. (2)
- (1978) : « L'héritage formaliste », *Cahiers Cistre*, 5, Jakobson, pp. 48-51. (2)
- (1982) : « La mort de Roman Jakobson. La passion du langage », *Le Monde*, 11661, 27 juillet, pp. 1 et 18. (2)
- (1984) : *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Seuil, Paris. (2)
- TODOROV, Tzvetan / LEVI-STRAUSS, Claude / BARTHES, Roland / RUWET, Nicolas / VERRIER, Jean (1971) : « Roman Jakobson. Du langage à la poésie », *Le Monde*, 8322, 16 octobre, pp. 20-21. (0)
- TREGUER, Michel (1968) : *Roman Jakobson*, Service de la Recherche de l'O.R.T.F., série 'Un certain regard', réalisé avec la collaboration de François Chatelet et d'Oswald Ducrot, Paris [diffusé le 17 mars]. (2)
- Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)* (1983), tome dixième, Paris, C.N.R.S. (5)
- Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)* (1994), tome seizième, Paris, C.N.R.S. / Gallimard. (5)

- UGHETTO, André (2005) : *Le sonnet. Une forme européenne de poésie*, Paris, Ellipses. (13)
- VALLIER, Dora (1984) : « Jakobson poète », *Poétique*, 57, 26-36. (2)
- VANDELOISE, Claude (1991) : « Autonomie du langage et cognition », *Communications*, 53, pp. 69-101. (10)
- (1994) : « La catégorisation en sémantique cognitive », *Le Français Moderne*, 62:1, Paris, CILF, pp. 79-98. (1, 2)
- VERLAINE, Paul (1890) : « Correspondance », *L'Éclair*, 439, vendredi 14 février, p. 3. (8)
- (1972) : *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de La Pléiade'. (5, 8, 9)
- (2005) : *Correspondance générale de Verlaine, I, 1857-1885*, Établie et annotée par Michael Pakenham, Paris, Fayard. (0)
- VERLUYTEN, S. Paul (1982) : *Recherches sur la prosodie et la métrique du français*, thèse de doctorat, Université d'Anvers. (4, 11)
- (1989) : « L'analyse de l'alexandrin. Mètre ou rythme ? », in M. DOMINICY, éd., *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, Editions de l'Université de Bruxelles, pp. 31-74. (11)
- VIAL, André (1975) : *Verlaine et les siens. Heures retrouvées. Poèmes et documents inédits*, Paris, Nizet. (5)
- VIANEY, Joseph (1903) : « Les Origines du Sonnet régulier », *Revue de la Renaissance*, tome IV, troisième année, Paris, aux bureaux de la *Revue*, pp. 74-93. (13)
- VIEL, Michel (1984) : *La notion de « marque » chez Trubetzkoy et Jakobson*, Lille/Paris, Atelier National Reproduction des thèses / Didier érudition. (0)
- VIGNAUX, Georges (1991) : « Catégorisation et schématisation. Des arguments au discours », in D. DUBOIS, éd., *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité*, Paris, C.N.R.S. éditions, coll. 'Sciences du langage', pp. 295-318. (4)
- WAUGH, Linda R. (1985) : « The poetic function and the nature of language », in R. JAKOBSON, *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*, edited by K. POMORSKA & S. RUDY, Basil Blackwell, Oxford pp. 143-168. (2)
- WERTH, Paul (1976) : « Roman Jakobson's verbal analysis of poetry », *Journal of Linguistics*, 12, Cambridge/London/New York, Cambridge University Press, pp. 21-73. (0)
- WINNER, Thomas (1975) : « Les grands thèmes de la poétique jakobsonienne », *L'Arc*, 60, pp. 55-63. (2)
- (1987) : « The Aesthetic Semiotics of Roman Jakobson », in K. POMORSKA, E. CHODAKOWSKA, H. MCLEAN, B. VINE, eds., *Language, Poetry and Poetics. The Generation of the 1890s : Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij*, Proceedings of the first Roman Jakobson Colloquium, at the Massachusetts Institute of Technology, (October 5-6, 1984), Berlin/New York/Amsterdam, Mouton de Gruyter, pp. 257-274. (0)
- YAMANAKA, Kei I (1993) : « Jakobsonian poetics through the years », *Semiotica*, 96:3/4, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, pp. 257-267. (0)

- YOO, Byeong-moo (2000) : *Réflexions sur la traduction poétique (du coréen en français)*, mémoire de D.E.A. dirigé par Jean-Louis AROUI, Saint-Denis, Université Paris VIII, Sciences du Langage. (0)
- YOUMANS, Gilbert (1989) : « Introduction : rhythm and meter », in P. KIPARSKY & G. YOUMANS, eds, *Phonetics and Phonology*, 1, *Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press, pp. 1-14. (0)
- (1989) : « Milton's meter », in P. KIPARSKY & G. YOUMANS, eds, *Phonetics and Phonology*, 1, *Rhythm and Meter*, San Diego, Academic Press, pp. 341-379. (0, 13)
- (2006) : « Longfellow's long line », in B. E. DRESHER & N. FRIEDBERG, eds, *Formal Approaches to Poetry. Recent Developments in Metrics*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, pp. 135-147. (13)
- ZAYED, Georges (1956) : *La formation littéraire de Verlaine*, thèse de doctorat d'état, 2 volumes, Paris. (14)
- (1970 [1962]) : *La formation littéraire de Verlaine*, nouvelle édition augmentée, Paris, Nizet. (5, 14)
- ZIMMERMANN, E.M. (1981 [1967]) : *Magies de Verlaine*, Genève/Paris, Slatkine. (5)
- ZINK, Gaston (1991) : *Phonétique historique du français*, 3^e éd., Paris, P.U.F. (0, 1)
- ZUMTHOR, Paul (1975) : « Discussion sur les *Carmina figurata* avec M.-O. Faye, J. Paris », in J.-P. FAYE & J. ROUBAUD, eds., *I. Change de forme. Biologies et prosodies*, Paris, U.G.E., coll. '10/18', pp. 219-221. (15)
- (1978) : *Le masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Seuil, coll. 'Poétique'. (15)

TABLE DES MATIÈRES des trois volumes

Tome 1 : Synthèse	1
Remerciements	5
1.1. Introduction : éléments bio-bibliographiques	9
1.2. Présentation du dossier scientifique	19
1.3. Discussion du dossier scientifique	23
1.3.1. Articles : Classement thématique	23
1. Influence de la culture sur les formes métriques.....	23
2. Monographies métriques sur la deuxième moitié du XIX ^e siècle	31
3. Travaux de recension ou bibliographiques en métrique.....	33
4. Poétique post-jakobsonienne	34
5. Philologie : édition, attribution.....	36
1.3.2. Articles : Classement formel	41
A. Rimes.....	41
B. Strophes.....	49
C. Formes fixes	51
D. Poétique générale.....	59
1.3.3. Animations scientifiques.....	62
1. Direction d'ouvrage : <i>Le sens et la mesure</i>	62
2. Organisation d'un colloque international	63
3. Direction d'ouvrage : <i>Towards a Typology of Poetic Forms</i>	70
1.4. Bibliographie du premier volume.....	89
Table des matières du premier volume.....	100

Tome 2 : Dossier : Articles	101
2.1. Résumés des articles	103
2.2. Articles	113
[01. <i>Larme</i>]	
« Rimbaud : les rimes d'une <i>Larme</i> »	115
[02. <i>Jakobson</i>]	
« L'interface forme/sens en poétique (post-)jakobsonienne »	139
[03. <i>Bibliographie</i>]	
« Bibliographie » [sur le vers français]	161
[04. <i>Strophe</i>]	
« Nouvelles considérations sur les strophes »	189
[05. <i>Sonnet verlainien</i>]	
« Métrique des sonnets verlainiens »	207
[06. <i>Hyper-rime/Métarime</i>]	
« Hyper-rime et métrarime en poésie française au XIX ^e siècle »	329
[07. <i>Rime riche</i>]	
« Rime et richesse des rimes en versification française classique »	357
[08. <i>Coppées</i>]	
« Éditer les "dizains réalistes" »	399
[09. <i>Évocation</i>]	
« Évocation et cognition. À propos d'un ouvrage récent »	425
[10. <i>Triolet</i>]	
« Les triolets de Verlaine : métrique, datation, attributions »	449
[11. <i>Beaudouin</i>]	
« Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine. Gros plan sur une thèse récente »	473
[12. <i>Sonnet français</i>]	
« Considérations métriques sur le sonnet français »	509
[13. <i>European sonnet</i>]	
« Metrical Structure of the European Sonnet »	527
[14. <i>L'Allée</i>]	
« "L'Allée" : sonnet renversé ou rimes mêlées ? Réponse à Alain Chevrier »	551
[15. <i>Dizain marotique</i>]	
« Métrique, perception et valeurs culturelles du XIV ^e au XVI ^e siècles : le dizain "marotique" » ...	567

Table des matières du second volume	583
Tome 3 : Dossier : Animation scientifique. Errata, bibliographie générale	585
3.1. Animation scientifique	587
[16. <i>Festschrift</i>]	
Direction d'ouvrage :	
<i>Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier</i>	589
« Présentation »	591
« Table des matières »	616
[17. <i>Colloque</i>]	
Organisation d'un colloque international :	
<i>Typologie des formes poétiques</i>	619
« Appel à communications »	621
« Programme »	623
[18. <i>Typology</i>]	
Direction d'ouvrage :	
<i>Towards a Typology of Poetic Forms</i>	645
“Plan”	647
“Abstracts”	648
“About the Authors”	656
3.2. Errata et corrigenda des éléments constitutifs du dossier	661
3.3. Bibliographie générale	669
Table des matières des trois volumes	702